L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION
J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).
Téléphone DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C.A. 4615

DOUZIÈME ANNÉE. — No 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1960

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

DOUZIÈME ANNÉE. — N° 4. — SEPTEMBRE-OCTOBRE 1960

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
F. CHAMOUX, professeur à la Sorbonne ;
J. DEFRADAS, professeur à la Faculté des Lettres de Lille;
R. GARAPON, professeur à la Faculté des Lettres de Caen;
M. F. GUYARD, professeur à la Faculté des Lettres de Strasbourg ;
Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux ;
† J. LÉGER, professeur au Lycée Montesquieu de Bordeaux ;
A. MICHEL, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Lille ;
Jacques MOREL, assistant à la Faculté des Lettres de Lille ;
J. MOUROT, chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres de Nancy ;
J. PERRET, professeur à la Sorbonne ;
M. RAMBAUD, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon ;
J. ROBICHEZ, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
J. de ROMILLY, professeur à la Sorbonne ;
H. ROUSSEL, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
A.-M. SCHMIDT, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot ;
J. VAN DEN HEUVEL, professeur au Lycée Turgot ;
J. VOISINE, professeur à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **NF 16 ;** Étranger : **NF 18 ;**
le numéro : **NF 3,70**

A NOS ABONNÉS

pour éviter toute interruption de service, nous prions nos abonnés de vouloir bien verser au plus tôt le montant de leur abonnement pour 1961 au Compte Chèques Postaux :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, PARIS-202.

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Le génie d'un style : rythme et sonorité dans les « Mémoires d'outre-tombe » (1)

« Le dernier effort de la critique », écrit M. Jean Pommier, « doit être de *caractériser* l'écrivain, de reconnaître et de montrer à tous, sa signature, sa griffe (2). » Pénétré dès longtemps de cette idée, j'étais surtout attentif au rythme et à la sonorité, qui font d'un style comme un geste et une voix, une parole aux inflexions reconnaissables, et qui doivent permettre de définir un écrivain dans ce qu'il a de plus intime et de plus personnel. Mais les ouvrages qui étudiaient spécialement et systématiquement ces deux aspects ne me donnaient satisfaction ni dans leur principe ni dans leurs résultats. Leurs auteurs — notamment Grammont, Pius Servien, André Spire (3) — tendaient la plupart du temps à rendre raison d'effets d'eurythmie, d'harmonie, d'expressivité; or une telle démarche implique un sophisme; soumettre des textes choisis pour leur vertu rythmique et sonore à une analyse qui livrerait l'explication et comme l'équivalent rationnel de l'impression qu'ils suscitent, c'est conférer une valeur universelle à des préférences variables avec les époques et les milieux, et considérer comme valables pour tous des raisons qui n'ont de sens que pour quelques-uns; c'est aussi procéder du même au même, sans aucun profit pour la connaissance; car il est exclu que les raisons qu'on découvre à l'intérieur du texte même contredisent le sentiment qui en a déterminé le choix; elles ne font jamais que le confirmer; on ne recueille au creuset de l'analyse que ce qu'on y a mis et l'on a fait semblant de chercher ce qu'on avait déjà trouvé. Si l'on nourrit à l'encontre d'*Atala* les mêmes préventions que l'abbé Morellet ou Stendhal, on n'aura pas l'idée d'analyser dans la phrase :

> **La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts.**

les sources d'une eurythmie, d'une harmonie ou d'une expressivité qu'on s'interdit à l'avance de ressentir; dans le cas contraire, on ne sera guère en peine d'en découvrir autant qu'il en faudra, selon le degré de l'admiration. Quand on se met à justifier les sentiments, on n'est jamais à court de raisons pour démontrer qu'on a raison de les éprouver.

Encore si ces auteurs contribuaient à la connaissance du style des écrivains en définissant quelques-unes de leurs particularités rythmiques et sonores; mais ils en sont empêchés par leur principe même, qui est de fonder en raison des impressions et des jugements esthétiques; préoccupés d'expliquer des effets d'eurythmie, d'harmonie ou d'expressivité, ils n'opèrent que sur un échantillonnage de textes isolés, subjectivement choisis; faute de situer les formes rythmiques et sonores d'un écrivain dans la perspective de son œuvre et par rapport aux tendances majeures de son style, ils ne sont pas en mesure de les saisir dans leur individualité. Ils ne me livraient pas ce qui me paraissait le résultat à la fois le plus important et le plus objectivement saisissable : la marque propre d'un écrivain dans les mouvements et l'organisation sonore de son langage, les inflexions qui le font reconnaître, son « accent ».

---

(1) Jean Mourot présente ici la thèse principale qu'il a soutenue le 27 juin 1960 devant la Faculté des lettres et sciences humaines de Paris et qui vient d'être publiée chez Armand Colin, sous le titre : *Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe* (1 vol. 16 × 25, 371 p.).

La thèse complémentaire du nouveau docteur : *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature, Essai sur les révolutions*, est pour paraître.

(2) *Créations en Littérature* (Paris, Hachette, 1955), p. 15.

(3) Grammont (Maurice), *Le Vers français* (Champion, 1913), *Traité de Phonétique* (Delagrave, 1933), p. 403, suiv.; Coculesco (Pius Servien), *Lyrisme et Structures sonores* (Boivin 1930); Spire (André), *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (José Corti, 1949).

Or c'est là ce que je voulais tenter de définir — en me gardant du sophisme de la justification esthétique — dans Chateaubriand. Pourquoi lui? parce que nulle prose n'est plus « signée » que la sienne; aucune n'appelle plus directement les mots de *rythme* et de *sonorité*. Pour une telle recherche, les *Mémoires d'outre-tombe* — grande œuvre, à la fois très ingénue et très stylisée — offraient un champ d'investigation assez vaste et assez varié. Chateaubriand est tout entier dans cet ouvrage, dont la première conception remonte à 1803, peut-être même au-delà (1); on y trouve tous les aspects et tous les tons de son style : narration familière ou grave, lyrisme, épopée, exposé d'idées, polémique, satire, humour; ils groupent des textes chronologiquement très distants, dont beaucoup sont repris de ses autres écrits; ils contiennent des témoignages directs de sa vie privée et publique : correspondance, notes de voyages, discours, articles, dépêches. Me borner aux *Mémoires*, c'était comme si j'embrassais l'œuvre entier de Chateaubriand. Je m'imposai néanmoins de garder des vues sur les autres ouvrages, de l'*Essai sur les révolutions* à la *Vie de Rancé*; car j'étais convaincu que la seule approche scientifique de mon problème consistait non pas à interpréter rigoureusement l'enregistrement phonétique de dictions plus ou moins fidèles, mais à nourrir mes analyses de tout ce que je pouvais savoir de l'écrivain, des formes diverses de son expression littéraire, du caractère de ses thèmes et des tendances de sa langue, bref de la nature de son imagination; à cet égard je pouvais heureusement bénéficier de l'apport des travaux qui ont renouvelé et enrichi la connaissance de Chateaubriand sur le plan de l'histoire littéraire et de la stylistique, et sans lesquels mon entreprise eût été précaire : les synthèses de M. Pierre Moreau (2), les éditions critiques de l'*Abencerage*, des *Natchez*, de *René*, de *l'Itinéraire*, d'*Atala*, des *Martyrs de Dioclétien*, de la *Lettre à M. de Fontanes*, de la *Vie de Rancé*, qui se sont succédé depuis 1926; et surtout, parce qu'ils ont été pour moi une base constante de référence, l'ouvrage de Mme Marie-Jeanne Durry sur *la Vieillesse de Chateaubriand* (3) et son édition de fragments inédits des *Mémoires* (4), le livre de M. Maurice Levaillant : *Chateaubriand, Madame Récamier et les Mémoires d'outre-tombe* (5), ainsi que les éditions qu'il a successivement procurées de fragments et de la totalité des *Mémoires* (6), les chapitres consacrés à la langue et au style de Chateaubriand par Armand Weil et par M. Charles Bruneau aux tomes X et XII de l'*Histoire de la langue française* (7).

Mais, s'agissant de prose, et de prose littéraire, encore fallait-il savoir exactement à quoi s'en tenir sur les mots *rythme* et *sonorité*; quels faits recouvraient-ils?

* * *

Je renonçai à l'idée — à laquelle je m'étais longtemps et vainement accroché — de partir d'une définition générale du rythme. Il suffit d'esquisser l'histoire française du mot et son évolution vers une polyvalence sans cesse accrue pour montrer l'impossibilité d'enfermer la multiplicité et la diversité de ses sens concrets dans une définition générale et simple (8). Quel rapport exact y a-t-il en effet entre une définition comme celle-ci que j'avais d'abord adoptée : « retour éprouvé comme régulier d'éléments semblables », et le contenu réel d'expressions comme *rythme*

---

(1) C'est-à-dire à l'*Essai sur les révolutions*, dont le texte et surtout les notes contiennent des mémoires de dix ans et dont l'exilé de Londres, « attaqué d'un mal » qui lui laissait « peu d'espoir », pouvait penser qu'il serait un message d'outre-tombe; « les écrits posthumes nous intéressent », écrit-il dans une note de l'*Essai*, « il semble que ce soit une voix qui s'élève du fond de la tombe » (O.C. Lavocat, II, 190); l'œuvre de la fin a été au moins rêvée dès le début, comme je tente de le montrer dans *Études sur les premières œuvres de Chateaubriand. Tableaux de la nature, Essai sur les révolutions* (Thèse compl. de Paris, 1960); Chap. III : *l'Essai sur les révolutions ou déjà les Mémoires d'outre-tombe.*

(2) *Chateaubriand, l'homme et la vie, le génie et les livres* (Garnier, 1927). — *Chateaubriand, l'homme et l'œuvre.* Collection *Connaissance des Lettres* (Hatier-Boivin, 1956).

(3) 2 vol., Le Divan, 1933.

(4) *En marge des Mémoires d'outre-tombe* (Le Divan, 1933).

(5) Delagrave, 1936.

(6) *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe* (2 vol., Delagrave, 1936); *Mémoires d'outre-tombe*, édition du Centenaire (4 vol., Flammarion, 1948); *Mémoires de ma vie, première version des Mémoires d'outre-tombe*, livres I, II, III (Jacques et René Wittmann, 1948).

(7) Continués par le livre de Jean-Maurice Gautier : *Le style des Mémoires d'outre-tombe* (Minard-Droz, 1959).

(8) Désignant d'abord le vers syllabique et la rime, gonflé ensuite des richesses du ῥυθμός grec, débordant le domaine de la musique, de la danse, de la poésie et de la prose pour gagner celui des arts plastiques, architecture, sculpture, peinture, il a fini par s'appliquer à tout ce qui est mouvement ou apparente immobilité dans l'univers.

de la prose, rythme de Chateaubriand? Mais si je ne savais pas ce qu'était le rythme en général, je pouvais distinguer les faits particuliers auxquels on donne ce nom ; quand il s'agit de l'ordre littéraire, c'est un mot de la critique, dont les phonéticiens ont le tort de décaper la notion pour la réduire à des éléments mesurables; je n'avais qu'à le prendre tel quel dans sa totalité confuse; je pris le parti tout empirique de dénombrer et de classer les faits qu'il sert à désigner quand on l'applique à la prose.

Voici, par exemple, une série de faits dont la présence dans une prose invite à parler de son *rythme* :

— l'apparition de vers caractérisés, non pas fortuits et peu perceptibles (tels ces octosyllabes ou ces décasyllabes qu'une analyse abstraite détacherait de n'importe quelle prose), mais instinctivement ou délibérément amenés, et à une place qui les rend sensibles, par le désir d'un effet toujours en quelque façon définissable :

> ... Comment nous demandions le bonheur aux palmiers d'Otahiti, *aux bosquets embaumés d'Amboine et de Tidor* (1).

— l'apparition d'*isocolies*, déterminées par les divisions mêmes de la syntaxe :

> La lame déroulante
> enchaînait ses festons blancs (7 syll.)
> à la rive abandonnée (2). (7 syll.)

— l'apparition d'une périodicité régulière dans la succession des accents :

> La lame déroulante
> enchaînait ses festons blancs 3.4
> à la rive abandonnée. 3.4

— l'apparition de répétitions de sons, allitérations, homophonies, qui jalonnent le déroulement de la phrase ou établissent une correspondance entre ses arêtes :

> Elles vivaient dans une atmosphère de parfums émanés d'elles, comme des orangers et des fleurs dans les pures effluences de leur feuille et de leur calice.
>
> Appendue aux cordes de l'instrument, elle promenait deux mains pâles et amaigries
> sur l'un et l'autre côté du réseau sonore
> dont elle tirait des sons affaiblis,
> semblables aux voix lointaines et indéfinissables de la mort (3).

— la fragmentation du mouvement verbal selon un nombre simple et sensible; ainsi parlera-t-on en ce sens de rythme binaire, de rythme ternaire; parallèlisme de deux éléments semblables ou contraires :

> Ceux-ci étaient les énormes enfants d'une nature vierge,
> ceux-là sont les avortons monstrueux d'une nature dépravée (4).

division d'un ensemble en trois parties, d'une phrase en trois membres, d'un membre en trois unités :

> La lame déroulante
> enchaînait ses festons blancs
> à la rive abandonnée.
>
> Cerbère aboie ainsi aux Ombres dans les régions de la mort, du silence et de la nuit (5).

— la distribution des parties d'un ensemble selon l'ordre croissant ou décroissant des volumes; c'est ce que l'abbé Batteux appelait « la distribution des nombres » (6).

> parmi des laures sans ermites,
> parmi des religieux sans successeurs,
> parmi des sépulcres sans voix et des morts sans mânes (7).
>
> parmi des laures sans anachorètes,
> des sépulcres sans voix,
> des morts sans mânes (8).

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, édition du Centenaire, I, 129. Toutes les références seront données à cette édition.

(2) *Id.* IV, 403.

(3) *Id.* I, 333; III, 338.

(4) *Id.* I, 226.

(5) *Id.* IV, 480.

(6) *De la construction oratoire*, Paris, Desaint et Saillant, 1763, p. 255 suiv.

(7) Chateaubriand, *Congrès de Vérone*, Paris, Penaud-Krabbe, s. d., p. 26.

(8) *Mémoires d'outre-tombe*, II, 390.

C'est là où l'on aperçoit que le mot *rythme* recouvre des faits différents selon le point de référence auquel on s'attache (1). Si l'on considère le nombre des membres, ces deux versions du même texte ont le même rythme ternaire; si l'on considère la proportion des volumes successifs, leur rythme est différent, là progressif, ici dégressif. Et à propos de la phrase suivante :

> on n'entendait
> que le bruit de nos rames
> au pied des palais sonores
> d'autant plus retentissants qu'ils sont vides (2).

le mot rythme, s'il désigne l'ordonnance progressive des membres, pourra en même temps impliquer un fait supplémentaire et d'un autre ordre, une correspondance entre la structure progressive de la phrase et le mouvement qu'elle représente : le prolongement indéfini des échos.

— la répétition — à des points de la phrase où cette répétition est rendue sensible — de mots, d'expressions de même sens ou de coloration voisine, habituellement associés dans l'imagination de l'écrivain :

> Lorsqu'on regarde ou qu'on écoute sa vie *passée*, on croit voir une mer *déserte*, la trace d'un vaisseau qui *a disparu*; on croit entendre le glas d'une cloche *dont on n'aperçoit point la vieille tour* (3).

— le rapport de concordance ou de discordance entre les deux parties déterminées dans une phrase par le sommet mélodique principal :

> A demi-assoupi et bercé par le vent, //
> je changeais de ciel en changeant de rêve.
>
> le squelette abandonné du duc d'Enghien et le tombeau désert de Napoléon à Sainte-Hélène //
> feraient pendant.
>
> Un débris de tour, // *(ponctuation du manuscrit)*
> témoigne d'un autre temps, comme la nature accuse ici des siècles immémorés (4).

Sauf s'il y a une relation sensible entre l'équilibre ou le déséquilibre et la chose représentée, on ne dira pas spécialement d'une phrase concordante ou discordante qu'elle a un rythme; mais si l'on passe d'une structure à l'autre, on dira qu'on change de rythme; et il est évident que la fréquence relative, chez un prosateur, des types de phrases ainsi déterminés doit être pour quelque chose dans ce qu'on appelle vaguement et globalement son rythme; lorsque M. Clarac observe que Chateaubriand, dans sa vieillesse, « s'appliquera comme Flaubert à rompre le rythme de ses phrases » (5), il suppose sans les définir des structures habituelles dont l'écrivain aurait réfréné l'automatisme.

En examinant tous ces faits, on voit aisément qu'ils ne sont pas de même nature et surtout qu'ils se situent à des niveaux différents de profondeur. Les uns, trop exclusivement étudiés, m'apparaissaient superficiels; d'autres me laissaient entrevoir ce que je cherchais : le rythme personnel d'un écrivain, les mouvements qui le font reconnaître. Soit la phrase déjà citée :

> La lame déroulante enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée.

Si l'on considère son mouvement par rapport à la numération syllabique et à la position des accents, elle se résout en égalités et en symétries; si l'on considère le nombre de ses segments logiques, elle apparaît comme une progression ternaire; si l'on a en vue l'ordonnance des volumes à l'intérieur de chacun de ses membres, elle apparaît comme un triple *crescendo*; et si l'on envisage ces différents faits d'égalité, de symétrie, de *crescendo* par rapport au sens de la phrase, le mot

---

(1) Pour s'en tenir aux conditions d'emploi du mot, et sans vouloir tenter une définition, on pourrait avancer ceci : un mouvement étant donné, si l'on découvre en lui ou en dehors de lui un point de référence qui permette de le saisir et de l'immobiliser comme une forme, on tend — et de plus en plus aujourd'hui — à recourir au mot rythme. Les théoriciens de tendance bergsonienne (cf. René Waltz, *La Création poétique*, Flammarion, 1953, p. 151-152) ont le tort de confondre rythme et pure « fluence »; c'est méconnaître les conditions réelles qui déterminent l'usage du mot; aussi bien l'expérience psychologique du temps manifeste dans la durée rythmée, non pas une pure continuité, mais l'existence de lacunes (cf. Paul Fraisse, *Psychologie du Temps* P.U.F., 1957, p. 76, suiv.). Contre Bergson, Bachelard montre qu'il n'y a pas de continuité de la durée, mais dialectique du plein et du vide, de l'action et du repos (*La dialectique de la durée*, Boivin, 1936, p. 3-5).

(2) *Mémoire d'outre-tombe*, IV, 385.

(3) *Id.* III, 130.

(4) *Id.* I, 259; II, 180; IV, 118.

(5) *Le pamphlétaire et le journaliste*, dans *Chateaubriand. Le livre du Centenaire* (Flammarion, 1949), p. 163-164.

rythme exprimera la liaison reconnue entre son allure et l'objet représenté, ici le mouvement de la vague sur la grève.

Employer le mot *rythme* à propos d'un mouvement, c'est moins signifier qu'on le vit dans l'intimité de sa durée qu'indiquer qu'on aperçoit ou qu'on pressent quelque moyen de le comprendre; en reconnaissant dans cette phrase une série de formes qui, successivement ou simultanément perçues, invitent à parler de son *rythme*, a-t-on profondément, totalement compris son mouvement? Avec les mêmes points de référence, on trouverait sans peine chez d'autres auteurs les mêmes structures sonores, le même rapport entre sens et structures. On a négligé dans l'analyse de cette phrase le seul point de référence qui permette de la saisir dans son individualité : Chateaubriand lui-même, c'est-à-dire la nature de son imagination que révèlent ses thèmes et les autres traits de son style; ses inflexions habituelles que seuls de multiples rapprochements peuvent aider à définir avec précision. La phrase :

> **La lame déroulante enchaînait ses festons blancs à la rive abandonnée.**

en rappelle d'autres, comme celles-ci :

> **La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts.** *(Atala)*
>
> **Partout les salles étaient détendues, et l'araignée filait sa toile dans les couches abandonnées.** *(René)*
>
> **Alcyon gémissait doucement sur son nid, et le vent de la nuit apportait à Cymodocée les parfums du dictame et la voix lointaine de Neptune.** *(Les Martyrs)*
>
> **Je jette un regard attendri sur ces livres qui renferment mes heures immémorées (1).**
>
> **Pontife des arts, il l'inaugura aux honneurs du Capitole dans Rome abandonnée (2).**

Les formes rythmiques énumérées plus haut, qui sont présentes dans la première, sont absentes de la plupart des autres; il y a néanmoins entre ces différentes phrases, témoins de différents moments de l'œuvre de l'écrivain, une parenté dans les thèmes, qui procèdent d'une même orientation de l'imagination; une similitude dans l'allure, dans la place de certains mots, dans les figures que dessinent certaines séquences verbales; une liaison commune entre ces thèmes, cette allure et ces figures qui est le rythme personnel de Chateaubriand.

Sous les aspects anonymes, superficiels, c'est ce rythme personnel qu'il s'agissait de saisir, l'« accent » de l'écrivain, qu'il fallait définir aussi dans l'ordre de la *sonorité*.

* * *

Mais qu'entendre par *sonorité?* C'est encore un mot de la critique, ambigu, complexe, qui implique des illusions, mais de ces illusions dont vit le langage littéraire et qui doivent être considérées comme des faits. Indépendamment de la notion appréciative *d'harmonie* (3), quels sont les composants de l'impression de sonorité? La pire des erreurs serait de ne considérer que des éléments physiques : nature et combinaison des sons, conditions de leur articulation.

Un langage peut donner l'impression de sonorité en raison de la multiplication inhabituelle d'éléments destinés à agir sur l'oreille : densité des accents, leur disposition à intervalles égaux ou symétriques, égalité et symétrie dans la succession des membres, allitérations, homophonies. La source de cette impression est alors d'ordre rythmique; c'est le cas de l'énoncé versifié, qui s'impose par contraste avec la communication courante, moins ordonnée et plus fluide; et c'est le cas de la prose lorsqu'elle ambitionne la densité sonore du vers. En second lieu, l'impression de sonorité peut tenir à la rareté d'un terme ou d'un tour dans l'énoncé; *compatissance* (4) s'impose à l'oreille par contraste avec l'usuel *compassion* et sonne plus fort que, par exemple, son homologue phonétique *convalescence*. Le mot rare a un *timbre* dont l'appréciation tient moins à sa constitution phonétique qu'à la conscience de son origine exacte ou supposée; *compatissance*

---

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, I, 531.

(2) *Id.* III, 356.

(3) On ne veut pas parler ici d'*harmonie*; qu'est-ce que l'*harmonie* d'un style? Peut-être le concours agréable des sons; bien davantage le rapport satisfaisant des sons et du sens; mais cela suppose une autre *harmonie*, l'unisson de l'écrivain et du lecteur; une *harmonie* n'est perçue dans un style que dans la mesure où les *choses* mêmes qu'il exprime sont intimement comprises et admises; il s'agit d'une appréciation toujours subjective; subjectivité personnelle, subjectivité d'un milieu ou d'une époque. Les raisons que les camarades de Stendhal, au 6e de dragons, avaient d'admirer *la cime indéterminée des forêts* étaient celles pour lesquelles il eût voulu les pourfendre; là où il ne voyait qu'emphase ridicule et vide sonore, ils devaient trouver de l'harmonie, parce qu'*Atala* leur découvrait l'expression de ce qu'ils sentaient ou de ce qu'un air d'époque prédisposait un certain milieu à sentir.

(4) Néologisme de Chateaubriand : *Mémoires d'outre-tombe*, III, 358.

sonne médiéval. Cet aspect de la sonorité, fondé sur l'imprévu, est, par nature, exceptionnel; le définir chez un écrivain, c'est d'abord caractériser son degré de fréquence; c'est ensuite déterminer les secteurs privilégiés où l'écrivain puise ses mots rares; et en définitive, ce sera beaucoup moins analyser les qualités phoniques qui ont la préférence de son oreille qu'indiquer les directions de son imagination. En troisième lieu, l'impression de sonorité tient au sentiment du volume verbal. La phrase longue est sonore, même lorsque, scrupuleuse architecture d'idées, elle ne sacrifie qu'à la logique; même alors qu'il est nécessaire de dire *la capitale du royaume* au lieu de *Paris*, la périphrase sera toujours plus sonore que le mot simple; l'accumulation est sonore, et d'autant plus que s'accroît le nombre des termes; le mot lui-même est d'autant plus sonore qu'il est plus long : *compendieusement* sonne l'ampleur dont son sens exclut l'idée (1). Un groupe de mots disposés dans l'ordre croissant des volumes (*la gloire, la majesté et l'indépendance*) est plus sonore que dans l'ordre inverse (*l'indépendance, la majesté, la gloire*) : la sonorité résulte ici du rythme, qui est l'image du volume en extension. Et si dans le groupe : *la gloire, la majesté et l'indépendance*, on remplace *indépendance* par *autonomie*, il semble qu'on étouffe net sa sonorité, comme si du doigt on touchait un cristal en résonance; l'impression de sonorité est ici liée à la vibration plus ou moins prolongée de la finale consonantique. Mais on ne saurait en demeurer au seul domaine phonique; la catégorie lexicale des mots n'est pas sans influence sur l'impression de sonorité volumineuse; les tours substantifs, les cascades de substantifs sonnent ample parce que le substantif, même lorsqu'il nomme l'imaginaire, a une existence, une solidité d'objet, étant non pas relation entre les choses, mais chose lui-même. Le vers de Mallarmé : *Tison de gloire, sang par écume, or, tempête*, sonne ample parce qu'il est d'abord une somme de substantifs (2). Mais quelle que soit la catégorie lexicale du mot, son sens même intervient dans l'impression de volume et de sonorité; exactement, moins le sens « conceptuel » que les représentations qui y sont associées et qui peuvent être variables selon les époques — et, dans une même époque, selon les types de langage où le mot figure, selon les écrivains qui l'emploient. Ainsi *désert*, qui signifie toujours foncièrement *solitude*, ne saurait plus représenter aujourd'hui, comme au XVIIe siècle, « quelque jolie maision hors des grands chemins et éloignée du commerce des hommes » (Furetière); pour un moderne, qui pense aussitôt à des zones arides et livrées à l'espace, il est inséparable de l'image d'une vaste étendue; la prédominance, dans *désert*, de la représentation spatiale expliquera, par exemple, que Chateaubriand, pour se donner la sensation de l'infini et pour l'aider de la suggestion du vide, parle *du désert de l'Océan* (3). C'est alors que, par une sorte de transfert, l'ampleur de l'image semble caractériser les sons eux-mêmes; et sans qu'on ait besoin de lui accoler les épithètes *vaste* ou *immense*, *désert* paraît sonner plus ample que *dessert* ou *disert*. Et chez Chateaubriand, dans le contexte d'images spatiales auxquelles il est toujours associé, il sonne plus large que dans un manuel de géographie.

Il est aussi des mots qui apparaissent volumineux et sonores quand ils deviennent des thèmes idéologiques et affectifs, signes et sommes de représentations privilégiées pour l'écrivain qui les lance, pour le milieu ou l'époque qui les adopte; leur sonorité tient à la richesse de ces représentations et au sentiment de leur importance; tant que dure leur crédit, « on en a plein la bouche », comme on dit par une image qui traduit bien le retentissement de la signification sur les sons; ils sont gros de l'emphase avec laquelle on s'apprête à les faire sonner. Un mot technique peut devoir aux circonstances de se gonfler d'une charge affective tellement envahissante que le sens primitif s'en trouve momentanément éclipsé; tel, depuis 1945, le mot *camp de concentration*; et le néologisme *concentrationnaire* nous paraît retentir d'un infini de souffrance et d'un infini de cruauté; mais viendront les jours de l'oubli; quand ce grand mot aura dissipé son tragique, peut-être ne paraîtra-t-il pas sonner plus ample que son analogue en timbre et son égal en volume : *manutentionnaire*.

L'esprit de cette analyse imposait de ne pas dissocier sonorité et rythme, sonorité et sens; il imposait également d'aller du plus superficiel au plus profond; c'est dire que, voulant saisir la *sonorité* propre de Chateaubriand, j'ai été constamment hanté par l'idée d'en trouver la source dans la nature de son imagination.

*
* *

(1) Certains écrivains (les Goncourt, Huysmans), trompés par la sonorité ou corrigeant d'instinct le hasard de la langue en conformant la signification au volume, ont donné à *compendieux* le sens de *développé*.

(2) Le sentiment d'une plus grande vertu sonore compte certainement parmi les raisons qui incitaient Mallarmé à pousser à la limite une tendance de la langue et à « hypostasier » le substantif.

(3) *Voyage en Amérique*, O. C. LADVOCAT, VI, 8; cf. *Mémoires d'outre-tombe*, I, 258.

Quels moyens avais-je à ma disposition pour mener mon enquête? Comment savoir ce que Chateaubriand cherchait délibérément ou instinctivement dans l'ordre du rythme et des sons?

J'ai réuni et étudié les indications qu'il avait pu donner lui-même sur ce point; celles de témoins qui l'avaient vu travailler ou entendu lire ses écrits, celles de Marcellus en particulier qui avait « assisté (...) à la confection de la première partie des Mémoires » (1). Mais ces témoignages, tout précieux qu'ils étaient, demeuraient extérieurs à la création même; il y avait plus d'enseignements à tirer de la ponctuation de l'écrivain, de ses corrections et de ses repentirs.

Les particularités de sa ponctuation avaient été signalées par Paul Hazard et Mme Marie-Jeanne Durry, par Gilbert Chinard, par Maurice Levaillant (2). Il faut dire qu'elles ne sont pas absolument originales; elles reflètent, pour l'emploi de la virgule, l'usage ancien qui est d'origine orale; notamment dans l'habitude d'isoler le groupe sujet du groupe verbe + complément (ou le groupe sujet + verbe du groupe complément) par une virgule qui marque l'*acmé* de la phrase (3). Mais comme Chateaubriand pratique en même temps l'usage moderne, son recours à l'usage ancien procède d'intentions rythmiques, comme il apparaît par cet exemple où la symétrie de deux phrases successives de même syntaxe est oralement rompue par la présence dans la seconde d'une ponctuation de type ancien :

> Les esprits du premier ordre qui produisent les révolutions disparaissent; les esprits du second ordre qui en profitent, demeurent (4).

Pour définir ces intentions, j'ai réuni et rapproché près de deux mille exemples tirés du manuscrit Champion de la quatrième partie des *Mémoires* et du Livre sur Mme Récamier, des éditions originales de l'*Essai sur les révolutions* et d'*Atala*. J'ai pu ainsi me convaincre que la ponctuation de Chateaubriand éclairait tous les aspects de son rythme.

« Combien de fois, écrit Mme Durry, l'exigence du rythmicien, la recherche des sonorités ont-elles dû être la cause mystérieuse des corrections ! » (5). Combien de fois aussi, par un scrupule de netteté qui l'emporte toujours chez ce maître écrivain, les effets rythmiques ou sonores qu'une première rédaction avait réalisés ont-ils disparu sous la rature ! Les repentirs, révélateurs de la tendance spontanée, sont alors plus instructifs que les corrections; ainsi cette première version de deux phrases de la *Rêverie au Lido*, parcourues d'homophonies qui ondulent subtilement des atones aux toniques :

> Des mouettes posées, marquetaient en troupe la plage mouillée; quelques-unes volaient pesamment au-dessous de la houle du large.

Une rature a substitué plus tard *au-dessus* à *au-dessous*; le désir d'un sens plus admissible a prévalu sur l'automatisme de la répétition et sur la délectation sonore dont procédait, à n'en pas douter, la rédaction primitive (6).

J'ai donc systématiquement sollicité le témoignage des variantes; j'ai étudié corrections et repentirs dans le texte du manuscrit Champion pour la quatrième partie des *Mémoires* et pour le livre consacré à Mme Récamier, dans les divers fragments publiés d'après les manuscrits; j'ai confronté la version définitive des *Mémoires* avec des états antérieurs et intermédiaires, comme le texte du manuscrit de 1826 et celui de 1834, ainsi qu'avec des morceaux que Chateaubriand avait extraits de ses œuvres passées pour les refondre dans la dernière. Enfin j'ai scruté le texte même en accumulant, pour les rapprocher et les classer, des milliers d'exemples; pour chaque catégorie de faits que j'ai dégagés, j'ai tâché d'opérer des dénombrements complets; quand cela s'imposait, j'ai fait des statistiques, avec prudence et sans système; mais, en général, aux tableaux chiffrés j'ai préféré les listes d'exemples, même longues, même trop longues : les faits dont il s'agit de montrer la multiplicité et la concordance y font preuve par leur nombre même et par les analogies que leur regroupement rend éclatantes.

(A suivre) Jean MOUROT.

---

(1) Voir *Chateaubriand et son temps* (Michel Lévy, 1859), p. IX-X.

(2) Hazard (Paul) : *Un manuscrit inédit de Chateaubriand, Journal des Savants*, 1925, p. 221-233; P. Hazard et Mme M.-J. Durry, *Introduction* à l'édition critique de l'*Abencerage*, Champion, 1926; Chinard (Gilbert) : Appendice A à l'édition critique des *Natchez*, Droz, 1932; Levaillant (Maurice), *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, Delagrave, 1936, t. I, p. 119; *Introduction* à l'édition du Centenaire des *Mémoires d'outre-tombe*, I, p. XCXII.

(3) Voir Mourot (Jean), *Sur la ponctuation de Diderot, Le Français moderne*, 1952, p. 287-295.

(4) *Mémoires d'outre-tombe*, IV, 564.

(5) *La Vieillesse de Chateaubriand*, t. I, p. 263.

(6) Levaillant (M.) : *Deux livres des Mémoires d'outre-tombe*, I, p. 175 et p. 219, n° 6; cf. *Mém. d'outre-tombe*, IV, 403. La première version du texte figure dans l'*Essai sur la Littérature anglaise*, O. C. Garnier, t. XI, p. 786.

Études sur le théâtre français contemporain [1]

XI. — LE THÉATRE DEPUIS LA LIBÉRATION

Paralysé durant les quatre années d'occupation allemande, le théâtre retrouva son animation une fois que la France fut libérée : le public parisien, en particulier, renoua comme d'instinct avec la communion chaleureuse des spectacles dramatiques. Ce renouveau fut favorisé par une assistance éclairée de l'État aux auteurs débutants — « aide à la première pièce » — et aux jeunes compagnies théâtrales, ainsi que par une opportune initiative de la Direction des Arts et des Lettres, instaurant en province des centres dramatiques, qui assurèrent une plus large diffusion des spectacles à travers toute la France.

Cependant, l'année même de la Libération, l'auteur dramatique le plus prestigieux de l'entre-deux-guerres, Jean Giraudoux, mourait : sa disparition laissait un grand vide, mais sa leçon demeurait. Giraudoux avait réappris aux compatriotes de Corneille et de Molière que le théâtre, abaissé au rang d'art mineur par la faute de dramaturges qui ne pensent qu'à « plaire par les moyens les plus communs et les plus vils », est en fait le plus grand et le plus noble des arts. Aussi est-il curieux de constater que la majorité des pièces marquantes du théâtre français depuis la Libération émanent d'auteurs qui avaient derrière eux une œuvre déjà abondante, soit de romanciers, comme Giraudoux lui-même — tel est le cas de François Mauriac, d'Henry de Montherlant, d'Albert Camus, de Julien Green, de Philippe Hériat, de Marcel Aymé et de Félicien Marceau — soit de poètes, comme Jacques Audiberti, ou de philosophes, comme Jean-Paul Sartre, ou de critiques, comme Thierry Maulnier.

La destinée des productions théâtrales est trop mouvante pour qu'il ne soit pas présomptueux de juger une période dramatique sans disposer, au moins, d'une vingtaine d'années de recul. Aussi nous contenterons-nous de dégager quelques lignes de force, et d'étudier brièvement les auteurs qui se sont le plus imposés à l'attention.

A. — LE THÉATRE COMIQUE

Le théâtre comique de « la belle époque » 1900 ne songeait qu'à être un aimable passe-temps : brillant et léger, il était centré sur la vie parisienne de ce temps, ses amourettes, ses cercles, la vie insouciante de ses boulevards; peu sensible à la poésie, il rasait la terre. Ce théâtre de pur divertissement avait eu quelque peine à s'imposer à nouveau après 1918 : la nouvelle génération d'auteurs comiques, éprouvée par la guerre, teintait son rire d'amertume ou cherchait une évasion dans le rêve. La Seconde Guerre mondiale devait porter un coup plus rude à la comédie gaie, et surtout à la comédie boulevardière : sans doute, celle-ci existe-t-elle encore, mais les successeurs d'Yves Mirande ou de Jean de Létraz sont de moins en moins appréciés d'un public qui leur préfère les films comiques; de plus, la nouvelle génération des critiques dramatiques a contribué à ce discrédit de la comédie boulevardière par la sévérité dédaigneuse de ses jugements (ce qui a eu pour résultat assez curieux que les théâtres des boulevards se mettent à jouer des pièces d'avant-garde et même, depuis quelque temps, les chefs-d'œuvre classiques).

---

(1) Les précédentes *Études* ont été consacrées à Jean Giraudoux (nº 1 de 1951, p. 13); à Jean Anouilh (nº 4 de 1951, p. 130); au Théâtre intimiste (nº 5 de 1952, p. 178); à Henri-René Lenormand (nº 4 de 1953, p. 132); au Théâtre violent (nº 4 de 1954, p. 132); à Paul Claudel (nº 5 de 1955, p. 186); à la Comédie satirique (nº 5 de 1956, p. 179); à la Farce et à la Comédie légère (nº 4 de 1957, p. 150 et nº 5 de 1957, p. 201); aux Lunaires (nº 5 de 1958, p. 190); aux Arlequins (nº 4 de 1959, p. 149).

On comprend que, dans ces conditions, il n'y ait pas, de nos jours, un théâtre comique nettement fixé dans ses tendances et ses goûts, comme à l'époque 1900. Nous sommes, semble-t-il, dans une période d'évolution, avec tout ce que cela comporte de tâtonnements et d'hésitations. Plus exactement, si l'on voit assez bien ce qui, dans le théâtre comique, n'est plus valable, on discerne plus confusément ce qui serait adapté au rythme actuel de notre vie.

Certaines formules du théâtre de « la belle époque » sont périmées : les mots d'auteur, l'esprit de *l'Habit vert* de Flers et Caillavet ne font plus guère rire; d'une manière plus générale, le comique de Courteline, de Feydeau ou de Tristan Bernard fait date, car, comme le remarquait un critique, « nous ne sommes plus ce peuple à moustaches et à barbiches, qui circulait en fiacre et mettait des housses sur ses fauteuils ». D'autre part, certains types traditionnels du répertoire comique d'antan ont vieilli; tel est le cas du notaire gâteux, de l'adjudant, et même du mari trompé, car il y a eu trop de drames de l'abandon au foyer des prisonniers revenus des stalags, pour que l'on s'esclaffe d'aussi bon cœur que jadis à la vue des infortunes conjugales.

Quelques caractéristiques générales du théâtre comique actuel se font jour. L'influence des films sur ce théâtre est indiscutable. Les gags du cinéma, qui sont souvent dans la tradition de la *Commedia dell'arte*, son comique burlesque, qui est plus anglo-saxon que français, se retrouvent dans maintes comédies actuelles. Le théâtre comique tend aussi à rivaliser avec le film sur le terrain du merveilleux et du fantastique. Le cinéma semblait pourtant, grâce à une technique qui lui est propre, être seul capable de rendre vraisemblable et possible l'invraisemblable et l'impossible : comme le remarquait André Roussin, au cinéma, « l'éléphant pénètre dans une salle à manger, les convives s'envolent au plafond »; or, un jeune auteur dramatique, Alexandre Rivemale, a fait jouer récemment *Azouk ou l'Eléphant dans la maison ;* Marcel Aymé nous a montré sur scène des policiers métamorphosés en oiseaux et Eugène Ionesco, un homme se transformant peu à peu en rhinocéros sous les yeux des spectateurs.

Le mélange et même la confusion des genres, déjà sensible chez maints dramaturges de l'entre-deux-guerres — Marcel Achard, Jacques Deval — s'affirme de plus en plus chez nos auteurs comiques actuels. Cette tendance, caractéristique d'une époque trop troublée pour adopter un rythme franchement comique, est très fâcheuse : il serait temps que les auteurs comprennent que, s'il n'est plus question de revenir à la stricte distinction des genres comme au XVIIe siècle, il est stupide de pratiquer volontairement cette confusion, ce tohu-bohu de tous les genres possibles, qui crispe le spectateur et disperse son attention.

Enfin, la comédie actuelle semble se désintéresser de l'observation psychologique. Les personnages manquent presque toujours d'épaisseur, de consistance; ce sont des fantoches, non des êtres de chair et de sang. Quelques pièces font des incursions dans la comédie de mœurs, mais nous n'avons plus de comédie de caractères. Aussi ne saurait-on trop recommander aux jeunes auteurs de créer un nouveau répertoire comique en observant autour d'eux les personnages de la vie courante du monde actuel, autrement dit de revenir au grand genre de la comédie de Molière.

De la production comique des dernières années, nous retiendrons trois noms : André Roussin, seul survivant valable de la comédie boulevardière; Marcel Aymé et Félicien Marceau, qui ont créé des formules originales, le premier de farce fantastique, le second de burlesque cruel.

ANDRÉ ROUSSIN (1)

En proposant pour sa première comédie le titre *Am-Stram-Gram*, André Roussin invitait les spectateurs, comme l'avait fait Marcel Achard quelques années auparavant dans *Voulez-vous*

---

(1) *Rappel biographique.* — D'origine marseillaise, André Roussin, après ses baccalauréats, s'inscrivit à la Faculté de droit de Marseille, mais seul le théâtre l'attirait : il écrit une comédie, *La Coqueluche*, puis une parodie du Misanthrope, *Les Fureurs d'Alceste*. Il passe du droit à la licence ès lettres, mais il n'obtiendra qu'un certificat. Au début de 1931, il monte à Paris, se présente à Géraldy et à Fresnay, puis il revient à Marseille, où il se fait engager comme acteur au *Rideau gris*, compagnie théâtrale dirigée par Louis Ducreux. Il compose *La Vie pour rire*, qui sera rebaptisée *Am-Stram-Gram*. Il essaie en vain de percer comme acteur. A l'armistice, on le retrouve à Marseille, où il écrit *Une Grande Fille toute simple* pour Madeleine Robinson. En 1941, un héritage lui permet de monter à ses frais *Am-Stram-Gram* à Cannes : c'est un triomphe. Dès lors, Roussin est lancé. Il échoue pourtant avec *Le Tombeau d'Achille* et *Jean-Baptiste*, mais il renoue avec le succès en faisant jouer *La Sainte Famille* (1946), *La Petite Hutte* (1947), *Les Œufs de l'Autruche* (1948, *Bobosse* (1949). Depuis 1950, il a fait représenter avec des fortunes diverses : *Lorsque l'enfant paraît ; Hélène ou la Joie de vivre ; L'Amour fou ; Le Mari, La Femme et la Mort ; La Mamma ; Les Glorieuses.*

jouer avec môa?, à jouer (1) avec lui à une sorte de partie de cache-cache entre un mari trop crédule d'une part, son épouse et un camarade férus de mystifications d'autre part. On retombe en enfance; on joue à se mentir; on joue à faire les fous : un des protagonistes se déchausse pour dessiner avec son pied; un faux rajah oublie des éléphants dans l'escalier; un canari répond au téléphone. Gags et loufoqueries se succèdent à un rythme étourdissant — « Quelle heure est-il? — Mercredi » — tandis que les personnages pirouettent et virevoltent, comme au cirque. Et pourtant, il suffirait de peu de chose pour que ce jeu farfelu et burlesque sombre dans un drame à la Bernstein, mais l'auteur est là, qui veille : « Une farce est un drame que l'on empêche d'éclater »; le tout est de rester dans le ton de la blague, de ne parler de l'amour qu'avec humour. Il y avait, dans *Am-Stram-Gram*, un cocktail de canular normalien, de gags inspirés des Marx Brothers, de farce surréaliste et de farce tout court, car Roussin a voulu remettre en honneur ce vieux genre gaulois injustement discrédité.

Après avoir fait du Marcel Achard, Roussin fit du Feydeau en écrivant *La Petite Hutte* et *Nina*, où une situation initiale cocasse est poussée jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes par le moyen de déductions et d'enchaînements, inspirés par la logique de l'absurde. Ainsi, dans *La Petite Hutte*, le triangle classique, mari, femme et amant, échoue sur une île déserte (le sujet avait été ébauché jadis par Feydeau); cette situation insolite modifie l'ordonnance habituelle des rapports entre les éléments du ménage à trois, car le pacte tacite ou l'aveuglement, qui favorise le partage dans la vie de société, n'est plus de mise sur une île déserte; les deux hommes courent donc leur chance à égalité et celui qui est trompé n'est plus forcément le mari. Dans *Nina*, un mari surgit chez l'amant de sa femme pour le tuer, mais il se trouve que l'amant, un séducteur excédé par ses innombrables conquêtes, a, au même moment, l'intention de se suicider : aussitôt, les intentions homicides du mari tombent à zéro; bien mieux, en apprenant à connaître ce séducteur-né, le mari se prend pour lui d'une admiration enthousiaste; il décide alors de le débarrasser de sa propre femme en l'empoisonnant; cette tentative d'empoisonnement ayant échoué, il veut se suicider pour favoriser les amours de l'amant. Au terme de nombreuses péripéties, la femme, triomphante, couchera les deux hommes, mal en point, dans le même lit.

Après avoir rivalisé avec Achard, puis avec Feydeau, André Roussin semble avoir voulu administrer la preuve qu'il était capable d'égaler Bourdet ou Salacrou dans la peinture satirique des milieux bourgeois. Dans *Le Tombeau d'Achille*, *Les Œufs de l'Autruche*, *Lorsque l'Enfant paraît*, *La Sainte Famille*, Roussin laisse percer ses sentiments de révolte contre tous les préjugés et tous les mensonges qui permettent à la redoutable et « sainte famille » de maintenir son besoin d'ordre. Une fois même, Roussin a tenté une incursion dans la haute comédie : *Une Grande Fille toute simple* propose au spectateur des thèmes de méditation sur la question de savoir combien d'êtres éprouveraient le besoin d'aimer, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour.

Dans toutes ces comédies, qu'elles soient roses ou qu'elles virent au noir, l'homme est représenté comme un être faible et tourmenté, se heurtant à l'éternel féminin, à ses ruses, à ses caprices, à ses réactions imprévisibles, et tentant — mais en vain — de bâtir avec un tel partenaire un accord fondé sur la confiance.

***

De tous nos auteurs comiques actuels, André Roussin est peut-être le seul qui ait vraiment le théâtre en lui. Intelligent et habile, il est aussi apte à faire une pièce avec rien qu'à nouer, dénouer et renouer une intrigue. Ses personnages entrent et sortent à point nommé, prodiguant des mots drôles ou des traits de mœurs d'une aimable sûreté. Son comique est en général sans prétention, mais agile et d'une verve toute boulevardière, ce qui n'empêche pas Roussin de marquer un certain goût pour les morceaux de bravoure : ainsi, dans *Bobosse*, le monologue fleuve du protagoniste, véritable exercice acrobatique destiné à monter en épingle la virtuosité d'un acteur. Le dialogue enfin a des qualités de souplesse et de brio.

Mais, que de défaillances aussi ! La construction des pièces manque souvent de vigueur; il y a presque toujours des longueurs, des piétinements, Roussin ne nous ménageant pas des

(1) Roussin a une prédilection pour le jeu : il se joue de lui, de nous, du théâtre et des comédiens qui jouent des pièces, mais qui jouent aussi leur vie. Ainsi, *Une Grande Fille toute simple* peint la déformation des sentiments, lorsqu'ils passent dans l'âme des comédiens; et, dans *Bobosse*, Roussin se plaît à évoquer les interférences des douleurs feintes de la scène et des douleurs réelles de la vie, la situation fictive du personnage de théâtre Bobosse, abandonné par sa maîtresse, se trouvant transposée dans la vie réelle de son interprète, Tony Varlet.

éclaircissements superflus; et l'épilogue donne parfois l'impression du bâclé : n'ayant plus rien à dire, l'auteur renvoie comme il peut tout son monde. D'autre part, André Roussin n'échappe pas aux défauts que nous avons signalés plus haut chez les auteurs comiques du temps présent. Il recherche avec une fâcheuse prédilection le mélange des genres le moins homogène. *Nina* part sur une donnée de vaudeville, s'infléchit un moment vers la comédie de caractères, puis verse dans le mélodrame avant de se terminer par une pirouette. *La Mamma* tient à la fois de la comédie de caractères, de la comédie d'intrigue, de l'étude clinique et de la bouffonnerie, le cocktail donnant une pièce boulevardière. Dans *Le Mari, la Femme et la Mort*, Roussin semble avoir voulu soutenir la gageure de traiter sur le mode comique le sujet atroce que voici : une jeune





Deux scènes de *La Mamma*.
A gauche : Rosaria (Elvire Popesco) et le Père Giovanni (Paul Faivre).
A droite : Gildo (Paul Œttly) et Rosaria (Elvire Popesco).

femme, qui a épousé un rustre riche et malade dans l'espoir de devenir veuve, décide de hâter son trépas trop lent à venir. L'auteur s'applique à travestir en cocasseries bouffonnes les plus affreuses cruautés; le comique prétend naître de l'outrance même du tragique, mais le résultat n'est pas très convaincant. Enfin et surtout, les personnages de Roussin ne sont pas nés d'une observation attentive de la vie quotidienne : ce ne sont que d'aimables fantoches, qui s'évanouissent dès qu'ils ont franchi les portants de la scène.

MARCEL AYMÉ (1)

On retrouve dans les farces de Marcel Aymé les éléments essentiels de ses contes et de ses nouvelles. Ce qui frappe d'abord, c'est le caractère insolite de la donnée initiale.

Tantôt, Marcel Aymé part d'un postulat cocasse ou invraisemblable. Ainsi, l'incandescente épouse d'un horloger timide noue une intrigue amoureuse avec un athlétique tueur de bœufs

(1) *Rappel biographique*. — Fils d'un maréchal-ferrant, Marcel Aymé est né en 1902 à Joigny. Après ses études secondaires au collège de Dole, il s'inscrivit à la Faculté de médecine de Paris. Il fut tour à tour rédacteur de faits divers, employé de banque, chef de rayon, manœuvre, figurant de cinéma. Il réussit en 1926 à faire publier par Gallimard un roman, *Brûlebois*, puis il travaille dans une maison d'exportation. En 1929, il écrit *La Table aux crevés*. Sa première pièce, *Lucienne et le Boucher*, rédigée en 1932, n'intéresse aucun directeur. Il publie *La Jument verte* en 1933, *Le Nain* en 1934 et compose en 1936 une nouvelle pièce, *Vogue la Galère*. Suivent *Travelingue* (1941), *Le Chemin des Ecoliers* (1946) et les nouvelles du *Passe-Murailles* (1946). Douking fait jouer en 1948 *Lucienne et le Boucher* au Vieux-Colombier : c'est un succès. Dès lors, Marcel Aymé se consacre surtout au théâtre : il y donne *Clérambard* (1950), *La Tête des autres* (1951), *Les Quatre Vérités* (1954), *Les Oiseaux de Lune* (1955), *La Mouche bleue* (1957). Ajoutons deux adaptations d'Arthur Miller : *Les Sorcières de Salem* (1954) et *Vu du Pont* (1958), plus une nouvelle version de *La Tête des autres* (1959). Aymé est aussi l'auteur d'un essai, *Le Confort intellectuel*.

(Lucienne et le Boucher). Un condamné à mort s'évade en se cachant dans l'auto du procureur qui a requis contre lui et obtenu la peine de mort; il surgit au domicile du procureur et reconnaît dans sa maîtresse la femme avec qui il a passé la soirée, au moment même où était commis le crime qu'on lui a imputé *(La Tête des autres)*.

Tantôt, Marcel Aymé choisit un point de départ surnaturel. Par exemple, un hobereau provincial, qui se complaît à terroriser son entourage et à massacrer les animaux, reçoit un jour la visite de saint François d'Assise *(Clérambard)*. Un surveillant général de collège possède le don miraculeux de transformer ses semblables en oiseaux *(Les Oiseaux de Lune)*.

Comme dans ses contes, Marcel Aymé pousse à fond sa donnée initiale, allant — avec ce flegme imperturbable, qui est un caractère constant de son humour — jusqu'au bout de l'invraisemblable et de l'absurde. Ainsi, dans *Lucienne et le Boucher*, l'ardente Lucienne fait tuer son mari, l'horloger, par son amant, le boucher, puis elle fait endosser le meurtre par ce dernier et lui réclame alors des dommages et intérêts. Dans *La Tête des autres*, comme on ne peut établir l'innocence du condamné à mort qu'au prix d'un scandale, deux tueurs sont chargés de faire disparaître ce gêneur, acharné à réclamer que les vrais coupables soient punis. Dans *Clérambard*, le hobereau sadique découvre, grâce à saint François d'Assise, les hautes joies de la charité et de l'humilité : il entoure d'une tendre sollicitude les bêtes les plus disgrâciées et décide d'aller prêcher l'Évangile par les routes. Enfin, dans *Les Oiseaux de Lune*, la suprême logique de l'absurde pousse le surveillant général magicien à transformer en oiseaux tous les policiers ou procureurs, qui viennent au collège pour faire une enquête sur des disparitions précédentes, si bien que, de métamorphose en métamorphose, toute la population de la ville est transformée en oiseaux.

Sous leur apparence cocasse ou saugrenue, la plupart des farces de Marcel Aymé cachent une satire mordante de la société. *La Tête des autres*, dans la ligne d'une tradition théâtrale qui se plaît à représenter des juges stupides et cruels, est une charge à fond de train, débordante de verve et de férocité outrancière contre la magistrature (mais l'excès même de la satire la rend peu probante). *Clérambard* flagelle l'hypocrisie sociale et, en contrepartie, lance un pathétique appel vers la communion universelle, jadis prêchée par le Fils de l'Homme. *Les Oiseaux de Lune* fustigent sous forme symbolique — avant *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco (1) — les dictateurs qui, sous couleur de faire le bonheur des individus, dégradent leur personnalité humaine, en annihilant chez eux la pensée. Enfin, *La Mouche bleue*, qui représente un Américain moyen placé un beau jour à la tête du Bureau des Idées, est une satire de l'Amérique, obsédée par le souci du rendement qui, poussé à l'extrême, fait danser sous les crânes « la mouche bleue » bien connue des psychiatres.

***

Marcel Aymé possède une *vis comica* irrésistible, faite d'un curieux mélange de gaillardise insolite, de grandeur bouffonne, d'humour féroce et en même temps placide. D'autre part, le fantastique le plus insensé s'insère chez lui dans le réel le plus exact et le plus minutieux; Aymé décolle avec un parfait naturel de l'univers tangible, de ses habitudes et de son prosaïsme quotidien et il nous invite à partir avec lui, sur son tapis volant, en pleine féerie. En contrepartie, ce magicien sait mieux que quiconque, dans ses farces comme dans ses contes, restituer avec une fidélité scrupuleuse les conversations journalières entendues chez le boulanger ou chez le boucher : lieux communs gigantesques, monstrueuses idioties qui, débitées sur un ton solennel, ont une saveur réjouissante. Et pourtant, cette féerie humaine drolatique qu'est le théâtre de Marcel Aymé cache sous ses flots de rire une émotion sincère, la pudique chaleur d'âme d'un être possédé par un amour inavoué de ses semblables.

---

(1) Après avoir cultivé le baroque, le saugrenu et l'hermétique dans des pièces jouées sur de petites scènes (*La Leçon*, 1951; *Les Chaises*, 1952; *Comment s'en débarrasser*, 1953; *Tueur sans gages*, 1957), Eugène Ionesco a fait en 1959 une entrée remarquée sur les planches officielles du Théâtre de France, avec *Rhinocéros*. Dans cette farce philosophique, on voit les habitants d'une petite ville de province se métamorphoser les uns après les autres en rhinocéros. A travers ce symbole, Ionesco a voulu montrer comment les doctrines fanatiques, en proliférant par suite d'une sorte d'attirance magnétique, risquent de réduire en esclavage et de déshumaniser tous les habitants d'un pays. On s'étonnera peut-être que nous ne consacrions pas une brève étude à Ionesco : en fait, le théâtre de cet auteur, malgré ses éléments d'originalité, ne nous semble pas appelé à une longue survie. Nous ferons une remarque analogue pour Jacques Audiberti, dont certains critiques font grand cas. Romancier torrentiel, poète avide d'embrasser la totalité de l'univers, Audiberti a écrit pour la scène des pièces cocasses ou saugrenues, dont la bouffonnerie cache des intentions philosophiques (*Quoat-Quoat*, 1946; *Le Mal court*, 1947; *Les Naturels du Bordelais*, 1953; *L'Effet Glapion*, 1959). La truculence lyrique de cet auteur est plus à l'aise dans le genre du sketch (*L'Ampelour*, *Les Femmes du Bœuf*).




Deux scènes des *Oiseaux de Lune.*
A l'extrême gauche : Jacques DUBY, dans le rôle du surveillant général de collège Valentin.

En dépit de ces mérites, aucune œuvre de Marcel Aymé ne donne l'impression d'une réussite totale. D'abord, Aymé n'échappe pas au défaut commun à la majorité des dramaturges contemporains : ses pièces, mêlant des genres discordants, sont tiraillées en tous sens. Ainsi, *La Tête des autres* se présente comme une pièce à tiroirs, tour à tour farce, satire, vaudeville noir, comédie de mœurs, comédie policière à suspense; *Les Oiseaux de Lune* font alterner le lyrisme et la bouffonnerie; *Les Quatre Vérités* traitent en farce un sujet tragique; *Clérambard* plaque du burlesque sur un thème presque larmoyant. D'autre part, le comique de Marcel Aymé manque de légèreté et de mesure : les effets vaudevillesques s'accumulent; le trait a tendance à s'épaissir. D'inutiles vulgarités, à peine dignes de l'ancien Palais-Royal, entachent nombre de scènes. On sent trop aussi chez cet anticonformiste un malin désir de scandaliser à tout prix : ainsi, dans *La Tête des autres*, Aymé s'acharne à montrer la vertu victime du vice, sur lequel repose, selon lui, notre société.

Un défaut est très sensible dans toutes ses pièces : il commence bien; il finit médiocrement ou mal. Son premier acte démarre avec brio; les situations sont imprévues, les répliques drôles, les scènes enlevées; dans la salle, les rires fusent. Puis, au bout de quelque temps, en dépit des efforts de l'auteur pour maintenir le rythme du début, le spectateur sent nettement une chute de tension : les effets se répètent sans se renouveler; le dialogue s'essouffle; la pièce piétine et s'étire laborieusement jusqu'à la limite des quatre actes.

Enfin, Marcel Aymé ne semble pas avoir suffisamment pris conscience de l'épaississement de certains effets, lorsqu'ils sont transportés d'un roman sur la scène. Dans les contes de Marcel Aymé, les éléments féeriques sont postulés. *Le Passe-Murailles* commence ainsi : « Il y avait à Montmartre, au troisième étage du 75 *bis* de la rue Orchamps, un excellent homme nommé Dutilleul, qui possédait le don singulier de passer à travers les murs sans en être incommodé. » Et on lit, un peu plus loin : « Il y avait, à Montmartre, dans la rue de l'Abreuvoir, une jeune femme prénommée Sabine, qui possédait le don d'ubiquité. » D'entrée de jeu, le lecteur, redevenant l'enfant qui croit aux contes de fées, laisse vagabonder son imagination, quitte la terre et pénètre de fort bonne grâce dans un univers merveilleux : il est entendu pour lui que M. Dutilleul passe à travers les murailles, que Sabine a le don d'ubiquité, que les juments sont vertes et que les bœufs apprennent à lire dans leurs mangeoires. Mais le spectateur de théâtre, qui ne peut guère laisser vagabonder son imagination, du fait que sa vue est constamment soumise à un décor et à des personnages tangibles, admet difficilement qu'un surveillant de collège ait le pouvoir de transformer ses semblables en oiseaux ou que le fondateur de l'ordre des Franciscains ressuscite pour rendre visite à un hobereau du XXe siècle et pour lui révéler les joies de la charité. Cette brusque intrusion, sur une scène, du miracle dans la vie quotidienne donne au spectateur l'irritante impression qu'on a voulu le mystifier.

FÉLICIEN MARCEAU (1)

Il peut sembler particulièrement prématuré de juger un auteur dramatique, qui, jusqu'à ce jour, n'a livré à la scène que trois pièces, dont l'une, la première, n'a guère de raisons de retenir notre attention. En effet, *Caterina*, jouée en 1954 à l'Atelier, était une assez froide imitation du théâtre élisabéthain; il y avait là trop de beaux sentiments, un dialogue trop empreint de noblesse. Les critiques eurent raison de conseiller au jeune dramaturge de s'affranchir de toute



L'Œuf, Acte II.
Mme Berthoullet. — Elle a tout à fait le sourire d'Émile.

sujétion et de se laisser aller aux impulsions d'un talent plus authentique. Ils furent comblés : *L'Œuf* et *La Bonne Soupe* révélèrent un homme de théâtre particulièrement doué.

La technique de ces deux pièces, à peu près identique, était de nature à surprendre les spectateurs. *L'Œuf* et *La Bonne Soupe* se présentent comme les confidences d'un seul personnage,

(1) *Rappel biographique.* — D'origine belge, naturalisé français, Félicien Marceau eut d'abord une carrière de romancier. Il est l'auteur des *Elans du Cœur*, qui obtinrent le prix Interallié, de *Bergère légère*, de *Chasseneuil* et de *Chair et Cuir*. Il fait ses premières armes au théâtre en 1954 : *Caterina*, montée à l'Atelier par Barsacq, se heurte à l'indifférence du grand public. Mais *L'Œuf*, inspiré du roman *Chair et Cuir*, part en flèche en 1956, est joué trois années consécutives à l'Atelier et vaut à son auteur une renommée mondiale. *La Bonne Soupe* obtient un succès presque égal, en 1959, au Gymnase. Félicien Marceau doit faire jouer bientôt une quatrième pièce, intitulée *L'Etouffe-Chrétien*.

qui, à aucun moment, ne quitte le plateau. Magis, héros de *L'Œuf*, et Parie-Paule, héroïne de *La Bonne Soupe*, ont, au début de la pièce, vécu l'essentiel de leur destinée. Magis a stabilisé son existence; c'est un homme mûr et triomphant; si Marie-Paule a la même maturité, elle n'a pas le même équilibre. Tous deux, à ce stade avancé de leur vie, éprouvent le besoin de raconter tout le détail de leur vie privée, leurs multiples aventures ou mésaventures, le fruit de leurs méditations et de leur expérience; la seule différence est que Magis s'adresse directement au public, tandis que Marie-Paule se confie à un croupier de casino. En même temps, défilent sous nos yeux les personnages et les décors qui ont constitué les étapes marquantes de leurs existences; au début, les deux personnages revivent les plus lointains de leurs souvenirs, puis, progressivement, l'action les « rattrape à la course ».

Magis est d'abord un timide et misérable apprenti, rejeté par la société : il a l'impression d'être « un néant, une virgule ». Il aspire à une grande aventure amoureuse : or, sa première maîtresse est une vieille fille disgrâciée; puis, il devient l'amant d'une prostituée; il épouse enfin la fille d'un bureaucrate, qui le trompe. Ces infortunes le font méditer sur la condition humaine : il découvre alors que le monde est régi par un « système », c'est-à-dire par des idées toutes faites, qui donnent de tout ce qui est l'homme, de l'amour, de l'amitié, de l'honneur, une image où lui, Magis, l'homme acharné à découvrir la vérité, ne se retrouve pas. C'est donc, raisonne-t-il, que ce système est faux : l'homme, épris du vrai, est solitaire devant le monde, comme devant « un œuf lisse, clos, fermé ». Pour pénétrer à l'intérieur de l'œuf, pour le gober, il n'est qu'une arme : le mensonge. En bon logicien, Magis se sert du mensonge pour se libérer; du « système », qui lui était hostile, il se fait un allié; il devient criminel et alors la société, qui le repoussait, s'ouvre à lui : il casse l'œuf et le gobe goulûment. Le malheureux, mais honnête apprenti est devenu un criminel et un grand homme triomphant; et, au terme de son expérience humaine, notre héros contemple à ses pieds les débris de la coquille d'œuf en mille morceaux.

Marie-Paule représente une expérience humaine assez différente. Elle a été marquée, toute jeune, par les jérémiades de sa mère, épouse modèle et ménagère toujours dans le besoin. Tout au long de son aventureuse existence, elle a ressenti une peur secrète et misérable, la « peur de manquer », particulièrement tragique dans un univers où, seule, la fortune confère l'existence. Pour échapper à la misère, elle a tout mis en œuvre, elle a misé sur tous les tableaux. De bonne heure, elle a trafiqué de ses charmes et nous voyons défiler tous les hommes, tous les « clients », qui ont marqué sa carrière de courtisane. Puis, elle s'est mariée, mais elle a été contrainte de se séparer de son époux; et, comme ce dernier ne lui alloue qu'une maigre pension, elle s'est mise à fréquenter assidûment les casinos, en quête de quelque protecteur fortuné, qui assurera le confort de ses vieux jours, maintenant assez proches.

***

Ces deux œuvres de Félicien Marceau contiennent d'indiscutables éléments de nouveauté. L'auteur s'évade, par parti pris, des conventions de l'art dramatique. Non content de jongler avec les notions de temps et d'espace — sur ce point, il avait été devancé par Salacrou et quelques autres — il écrit ses pièces à la première personne, ce qui est antidramatique au possible, le génie théâtral consistant, selon une expression célèbre, à « être les autres »; aussi comprend-on qu'André Barsacq, metteur en scène de Félicien Marteau, ait insisté sur le caractère insolite du procédé : « Monter une pièce à la première personne, voilà qui, à ma connaissance, n'est jamais arrivé à un homme de théâtre. » D'autre part, Magis et Marie-Paule n'ont que le souci de dire l'exacte vérité, si inquiétante que soit cette vérité et si rassurant que soit le mensonge : Magis, en particulier, gratte son âme jusqu'à l'os avec quelque invisible scalpel et, possédé par une rage furibonde, il saccage toutes les idées reçues, tous les lieux communs faciles de l'existence.

Le dialogue est adapté à cette exigence de vérité, qui est à la base du théâtre de Marceau : il est concentré, percutant; il utilise le trait saillant, qui campe un personnage; il est cocasse aussi, un tantinet insolent, presque toujours insolite; il a le goût âpre et râpeux des vérités qui ne sont pas bonnes à dire (« Les gens, dit Magis, ce qu'ils cherchent, ce n'est pas du travail, c'est un emploi, une situation, un endroit où aller tous les matins »). Plus encore que Marcel Aymé, Félicien Marceau s'amuse à prêter à ses personnages ces phrases toutes faites, plates et impersonnelles, qui, transportées sur une scène, prennent une force comique étonnante, car elles nous renvoient une sorte d'image bouffonne de ce que nous sommes, tournant en dérision la nullité ou l'effarante bêtise de notre comportement social (« Après tout, on ne vit qu'une fois... Il vaut

mieux entendre ça que d'être sourd »). Enfin, si Félicien Marceau, comme la plupart de nos auteurs comiques contemporains, pratique le mélange des tons, il le fait avec beaucoup d'adresse dans le dosage, sans créer de disparates choquants; il a beau faire alterner le rose et le noir, le plaisant



Maquette de Jacques Noel pour le décor de *L'Œuf*.

et l'horrible, le banal et l'insolite, le ricanement et la familiarité; il a beau métamorphoser un petit bourgeois minable en une sorte de héros hallucinant : on a toujours l'impression qu'une implacable logique nous achemine vers le dénouement.

(A suivre)

Paul SURER.

L'opposition de Lucain au *Bellum Ciuile* de César

Plus on compare le *Bellum Ciuile* de Lucain avec le *Bellum Ciuile* de César, plus on trouve d'intérêt historique à l'épopée. Lucain lui-même, dans une apostrophe fameuse au vainqueur de Pharsale, l'a défié devant le tribunal de l'histoire et de la postérité :

Inuidia sacrae, Caesar, ne tangere famae;
nam, si quid Latiis fas est promittere Musis,
quantum Zmyrnaei durabunt uatis honores,
uenturi me teque legent; Pharsalia nostra
uiuet, et a nullo tenebris damnabitur aeuo (1).

Défi non seulement poétique, mais au fond historique et politique! Répliquant aux *Commentaires* de César, Lucain, dont les buts furent complexes, et peut-être changeants, eut toujours le souci de défendre la mémoire de Pompée. Dès les portraits du livre I, impartiaux en apparence, ne peut-on reconnaître la tendance? Représenter Pompée comme une personnalité sur le déclin, l'ombre d'un chef de guerre, *magni nominis umbra* (I, 135), c'est interdire de voir en lui l'agresseur et le responsable de la guerre. Au contraire, Lucain n'insiste-t-il pas sur tout ce qu'il y a de dynamique dans le caractère de César, « une valeur incapable de se tenir en place », *nescia uirtus stare loco*, dont il a tôt fait de peindre, en chaque occasion, les excès comme un emportement agressif, une folie furieuse, une rage, *furor*, *rabies* (2)? Ainsi, le *Bellum Ciuile* de Lucain retourne contre César un des thèmes qu'il soutenait dans ses propres commentaires, celui de cette rapidité stratégique dont il était si fier, cette *celeritas*, où il a montré maintes fois la cause de ses victoires. César s'était appliqué à diminuer la personnalité de Pompée le Grand, exploitant l'effet psychologique produit par leur défaite sur les républicains eux-mêmes. Cicéron n'a-t-il pas écrit de Magnus : *uir ille summus, nullus imperator* (*Fam.* VII, 3, 2)?

Pour les apologistes, il n'était pas facile d'excuser une défaite où disparut la république, impossible de la glorifier. Mais au temps de Lucain, et de Sénèque, on pouvait à bon droit excuser et même glorifier un vaincu. Le stoïcisme avait répandu l'idéal du héros, grand non pas par ses exploits, mais par l'impavidité de son âme : la Fortune l'éprouve, mais il ne s'abaisse pas, même au sein du désastre, pareil au philosophe Stilpon qui brave le tyran vainqueur dans sa cité captive (Sénèque, *Cons. Sap.* 5,6 sqq.; *ad Luc.*, 9,18). Ainsi, plus profonde était la chute de Magnus, plus graves la perte de Rome, l'évacuation de l'Italie, et la défaite de Thessalie, plus misérable aussi l'assassinat sur une plage égyptienne, plus le personnage, moralement, grandissait. Paradoxe stoïcien, parmi tant d'autres! mais grâce à lui l'apologiste de Pompée échappait aux réalités de la défaite et de la tyrannie. Mieux, il pouvait les peindre avec d'autant plus de vigueur qu'elles servaient de repoussoir à la figure du héros. Cette transfiguration de Pompée, si bien réussie au livre VII (3) a été préparée dès le livre III. Quand le spectre de Julie vient annoncer à celui qui fut son mari que les dieux, les destins, les Furies sont contre lui, que mort et désastre l'attendent,

---

(1) *Pharsale*, IX, 982-986; M. A. Levi reconnaît dans ses vers une partie, déplacée, du prologue; en ce cas, le destinataire en aurait été Néron, le poète (*Il prologo della « Pharsalia »*, *Rivista di Filologia classica* 1949, p. 71-78). Il nous suffit que ces vers aient été déplacés, ce qui leur donne un autre sens et les adresse à César. M.A. Levi a été discuté par E. Malcovati (*Sul prologo della Farsaglia*, Athenaeum, 1951, p. 100-108).

(2) v.g. I, 151; V, 403 sqq.

(3) cf. Michel Rambaud, *L'apologie de Pompée au livre VII de la Pharsale*, Rev. Études latines, 1955, p. 258-296.

Pompée reste inflexible et garde la ligne de conduite qu'il s'était tracée, bravant la mort avec des formules dignes d'un philosophe :

Ille, dei quamuis cladem manesque minentur,
maior in arma ruit certa cum mente malorum
et « Quid, ait, uani terremur imagine uisus?
Aut nihil est sensus animis a morte relictum
aut mors ipsa nihil. » (III, 36-40).

Ainsi, bien loin d'être imprévoyant ou présomptueux, comme on le lui avait reproché, le personnage, dès la perte de l'Italie, grandit, « maior » par son courage à braver les maux qui l'attendent, et qu'il connaît à l'avance.

Toutefois, le poète ne s'est pas contenté de transformer les données défavorables de l'histoire en recourant à la dialectique stoïcienne pour faire du vaincu un héros, et du vainqueur, un fou furieux, jouet de la fortune qui seule remporte les victoires. Toutes les fois qu'il l'a pu, et surtout dans les premiers livres, il s'est efforcé de présenter le récit des événements sous un autre jour et dans une autre ordonnance que les *Commentaires*. Assurément, dans le poème de Lucain, les formes du récit s'expliquent d'abord, et pour l'origine, par des intentions esthétiques, et par les effets d'une tradition épique romaine. Nous ne le considérerons pas ici; nous rechercherons plutôt comment, dans les premiers livres, les procédés de construction et les intentions apologétiques sont liés, comment l'emploi d'une forme historiographique, différente de celle des *Commentaires*, permet à Lucain de répliquer plus aisément à César.

Pour aborder ce problème, c'est une hypothèse commode, encore qu'un peu simple, d'imaginer que le poète travaillait à partir d'un document en prose, ou même à partir d'un ouvrage historique, où il trouvait des informations et une première ordonnance de la matière. Ce travail était une sorte d'*exornatio*, comparable au travail du style dans la rhétorique, et par lequel le récit, prosaïque en lui-même, devait revêtir un habit poétique, fait de mots épiques, d'emplois nouveaux, de métonymies, d'images, de comparaisons, de rythmes, qui transformeraient la narration en épopée. Telle est souvent, et par exemple dans le récit de la prise de Corfinium, (Lucain, II, 478 sqq.; César, 1, 16, 2 sqq.), l'impression que donne la comparaison de l'épopée et des *Commentaires*. Cependant, aux fondations de son œuvre, Lucain a travaillé en historien, à la manière du moins dont le concevait une époque où l'on n'exigeait pas de l'historiographe qu'il fît étalage de ses recherches. Le poète a ordonné les événements historiques, en cherchant à mettre en valeur certains aspects, plutôt que d'autres, et à éclairer les personnages dans une attitude significative, mais qu'il avait choisie.

Peut-on, il est vrai, composer dans le domaine de l'historiographie? Il semble que le déroulement des faits commande une ordonnance; tous les historiens, respectueux de la vérité, devraient, traitant du même sujet, partir du même commencement pour aboutir à la même fin, et en passant par les mêmes péripéties. Ne sont-ils pas astreints à suivre cet *ordo rerum*, que Cicéron présentait comme la règle d'or de la composition historique : *rerum ratio ordinem temporum desiderat* (*de orat.*, II, 15, 62)? Précisément, l'art de l'historiographe est, tout en respectant, dans une mesure qu'il détermine, l'ordonnance obligatoire, de créer une composition personnelle, et Lucain s'y est appliqué avec un soin particulier dans les premiers livres de la *Pharsale*, comme le montre la comparaison avec les *Commentaires*. César, mémorialiste, a présenté les faits selon des procédés qui, par les aspects généraux, se rattachent à ceux de l'annalistique (1). Ce caractère annalistique, il me semble, consiste non seulement dans la division annuelle, mais surtout dans une certaine manière de suivre le fil des actions, de traiter, ou de feindre de traiter, les événements dans l'ordre où ils sont connus, de respecter ou de créer artificiellement la succession narrative, la continuité linéaire du récit. Tel est le principe d'une composition littéraire qui n'empêche pas l'auteur de déformer les faits et les jugements, soit par des anachronismes subtils, soit en mêlant à l'exposé des actions, jugements, insinuations, suggestions qui, répétés de proche en proche, créent une impression générale et déterminent les opinions du lecteur. César répète ainsi qu'il a toujours cherché une entente négociée avec Pompée, que son adversaire s'y est toujours dérobé, que Magnus, croyant à la victoire, ne voulait pas la paix, que cette présomption l'a fait choir de toute sa grandeur. Il a déformé aussi les faits par de menus anachronismes qui ont en réalité la plus importante signification morale et politique, car ils concernent le déroulement des discussions, les mouvements de ses légions, l'enchevêtrement des marches militaires et des négociations politiques (2). Il reste qu'en apparence son récit paraît régi par l'*ordo rerum*.

(1) cf. Hirtius, *Bel. Gall.* VIII, 48, 10 : *Scio Caesarem singulorum annorum singulos commentarios confecisse.* On estime que les livres I et II du *Bellum Ciuile* n'en faisaient qu'un à l'origine, pour l'année 49.

(2) cf. Michel Rambaud, *L'art de la déformation historique dans les Commentaires de César*, 1952, p. 106-108.

Pour le fond de sa composition, Lucain a choisi une autre forme historiographique, choix manifeste dès le début. Il faut croire à l'authenticité de ces premiers vers (1). Ils ont pour fonction, non seulement d'introduire le sujet selon des règles dont Virgile avait transmis la tradition, mais aussi, dans cette œuvre si consciente, si voulue, de faire sentir par un procédé littéraire comment le sujet sera traité. Cette évocation préliminaire des champs de l'Emathie, du crime des guerres civiles, des deux armées, du monde en guerre, des enseignes, des aigles, et des javelots légionnaires n'est pas une septuple répétition, comme l'a prétendu Fronton (éd. Naber, p. 157). C'est l'annonce précise de la bataille de Pharsale et des thèmes qui seront traités et développés dans le livre VII. Ainsi se trouvent affirmés, dès l'introduction, l'unité de l'œuvre et le rattachement des parties à un épisode historique central. C'est la promesse — et elle sera tenue — que la composition, au lieu de s'étirer selon la règle annalistique, tendra, au contraire, à se regrouper autour d'un centre, la bataille où s'affrontent César et Pompée. Dans la suite du préambule, d'autres réflexions historiques peuvent confirmer l'impression que Lucain ne veut pas traiter son sujet selon la composition « linéaire » de l'annalistique ou des commentaires, mais on pourrait y voir aussi des artifices rhétoriques pour proposer brillamment le sujet et capter la bienveillance des auditeurs, et du principal d'entre eux, Néron. Plus significatif est le passage sur les causes de la guerre civile (v. 67 sqq.). Ce morceau a été très admiré, même par les critiques peu favorables au poète; ils le saluent, en cette occasion, du titre de grand historien. Mais surtout, il est caractéristique, il permet de reconnaître le procédé de composition. Après des préliminaires obligatoires, l'historiographe remonte vers les origines, mêmes lointaines, des événements. C'est ainsi qu'avait procédé Salluste : après des prologues moraux qui, par la place et, dans une certaine mesure, par l'utilité, correspondent à une *captatio beneuolentiae*, il s'était livré à une digression pour remonter à l'origine des faits étudiés (*Catalina*, 5 sqq.; *Jug.* 5, 3). Lucain qui, comme lui, traite une histoire récente en se référant à la philosophie stoïcienne, ordonne dès le début sa matière selon les règles de la monographie, et l'on peut reconnaître ce parti littéraire dans l'emploi des portraits, des digressions, dans une certaine manière de traiter le tableau et l'épisode en eux-mêmes. Ainsi, usant, et dès le début, des procédés de la monographie, Lucain s'oppose même dans la forme aux *Commentaires* de César.

Où l'on saisit alors combien est avantageuse la position que Lucain a prise dès le commencement de son œuvre. Pour le bien comprendre, supposons un instant qu'il ait suivi César sur le terrain difficile que celui-ci avait choisi, au niveau de la propagande historiographique et dans le détail subtilement déformé des faits et des dates. Voulant démentir le *Bellum Ciuile*, Lucain aurait dû se livrer à de minutieuses discussions, à des calculs sur les marches des légions, à des rétablissements, à un jour près, de la chronologie, bref, à tout ce travail d'érudition et d'analyse que les philologues modernes ne connaissent que trop bien. Les anciens en étaient parfaitement capables, comme on le voit dans la correspondance de Cicéron, mais ils n'avaient pas pour habitude de publier le matériel abondant de ces discussions dans leurs œuvres historiques. Cet appareil érudit était encore plus étranger à la poésie, fût-elle épico-historique ! La position artistique de Lucain et en même temps le genre historiographique dont il empruntait les procédés lui permettaient de mieux s'opposer à César et à sa propagande. Des faits, ou plutôt du détail des faits, le poète ne traite que ce qu'il veut. Le début même en est la preuve. Au commencement du *Bellum Ciuile*, César avait esquissé une sorte de réquisitoire contre le parti sénatorial, où il résumait de façon tendancieuse les premières séances du sénat en 49. A le croire, la cause de la guerre civile fut l'attitude du parti adverse dans les premiers jours de janvier; accusation répétée dans le discours à la treizième légion qu'il prétend avoir prononcé à Ravenne (*b.c.* 1, 7). Lucain rétablit sur ce point, qui a une très grande importance, la vérité en montrant, avec assez d'ampleur, que le discours a suivi le passage du Rubicon et la prise de Rimini (*Pharsale*, I, 296 sqq.) : ainsi l'agression n'est pas excusée comme dans les *Commentaires*, mais soulignée. Il est encore plus important de constater que grâce à la méthode « sallustienne » adoptée au début, Lucain n'a pas relaté les premières séances du sénat en 49 — certains torts de Pompée et du parti sénatorial pouvaient y apparaître — il a remplacé cette explication particulière par des raisons beaucoup plus générales et beaucoup plus favorables, vraies d'ailleurs. Mais ainsi, il se dégage du détail, il s'élève au jugement, plus haut que le détail annalistique mentionné par César. Et c'est ce qui distingue Lucain, ce changement d'altitude par rapport au *Bellum Ciuile* césarien; cette distance qu'il prend avec son sujet, et que n'avait pas pu prendre César, juge et témoin partial, acteur avant d'être mémorialiste. On le voit assez dans les portraits, et dans les oraisons funèbres de Curion (IV, 788-824) ou de Pompée (VIII, 793-822).

Composant une sorte de monographie sur la guerre entre César et Pompée, usant des libertés de la poésie, Lucain a construit une narration historique qui ne suit plus les cheminements

(1) cf. E. Malcovati, art. cit. n. 1.

du commentaire césarien. Non qu'il en ait méconnu les méthodes et les procédés de déformation, il sait, au contraire, user des mêmes procédés, de celui en particulier qui affecte le plus la composition et l'ordonnance des faits, et qu'on a pu appeler la disjonction : à savoir que deux faits; ou davantage, étant liés entre eux par des rapports de cause à effet, le narrateur les éloigne l'un de l'autre dans son récit afin que le rapport de causalité disparaisse; procédé hérité de la rhétorique. La première faute qu'on pouvait reprocher à Pompée était l'abandon de Rome. Lucain introduit le récit de l'évacuation de la ville selon les procédés de la narration préexplicative : il insiste d'abord sur les mouvements de César et de ses troupes qui ont franchi le Rubicon (I, 183-391); puis sur le mouvement des légions qui sont rappelées de Gaule (I, 392-475); alors seulement, quand déjà elle est assez justifiée, il évoque la panique qui se répand dans Rome (I, 466 sqq.,) et qu'exaspère la crainte des auxiliaires gaulois de César (481 sqq.) il retrace éloquemment la progression de la crainte qui entraîne l'abandon de Rome; enfin, et seulement au terme de cet épisode, il ajoute comme un trait : « ils ont peur, c'est que Pompée fuit », *Pompeio fugiente timent.* On ne saurait donc dire qu'il ait tu l'évacuation de Rome et le départ de Pompée, mais le procédé adopté ne rend pas l'impression que donne une simple chronologie : Pompée partit le 17 janvier, les consuls et le sénat partirent le 18. L'autre faute était l'abandon de Domitius et la perte de trente cohortes à Corfinium (1). En réalité, le vrai responsable était Domitius qui négligea de battre en retraite quand Pompée lui en donna l'ordre, mais Lucain ne voulait pas accuser Domitius soit parce qu'il faut un héros de la résistance à César, soit parce qu'il était l'ancêtre de Néron; aussi a-t-il disjoint les faits et traité de façon indépendante l'épisode de Corfinium (II, 478-525) et les mouvements de Pompée : avant l'épisode de Corfinium, la description des Apennins et de la retraite des autres chefs crée une coupure (II, 396-477); après, Lucain saisit le moment où Pompée ignorait les événements et en tire la transition pour revenir de Domitius à Pompée : *Nescius interea...* (II, 526). Cette formule révélatrice du procédé dégage la responsabilité de Magnus.

Répliquant à César, mais en se donnant une certaine indépendance par rapport à la continuité des faits, Lucain procède à des suppressions et à des concentrations dont les avantages ne sont pas seulement esthétiques. Dans un récit, la suppression de certaines indications a pour résultat normal de mettre en valeur celles qui sont données. Il y a là un procédé élémentaire de l'art, et même de la déformation historique. L'artifice peut être employé à différents niveaux de la composition, appeler l'intérêt sur le détail, un geste, un discours (Lucain n'a reproduit que celui d'Afranius, IV, 346-362, pas celui de César, *b.c.* I, 85); ou affecter les épisodes, dont l'un est développé, l'autre supprimé. L'élément conservé prend alors une valeur représentative, presque symbolique. Qu'il suffise de citer comme exemple de cet art l'évocation de l'émoi des citoyens dans Rimini occupée (I, 233-261). Ainsi Lucain évoque le jugement populaire contre César, et il se dispense de citer les municipes où les césariens furent bien accueillis, répliquant ainsi à un thème de propagande des *Commentaires.*

La suppression d'actions moins dramatiques ou moins nobles est instructive. Dans le *Bellum Ciuile,* les omissions répondent soit à des habitudes hiérarchiques, car on ne reproduit pas, à l'adresse de l'échelon supérieur, tout le détail donné par un subordonné, soit à des intentions apologétiques personnelles. D'ordinaire, César suit jusqu'au bout l'action qu'il relate, surtout quand il montre l'étendue d'un succès, mais même quand il s'est agi d'avouer les conséquences d'un revers. Au contraire, Lucain supprime les actes, généralement moins dramatiques et moins nobles, qui viennent à la fin d'un épisode guerrier. Ainsi, au livre IV, il ne raconte pas la reddition de Varron, et ne nomme même pas le gouverneur de l'Espagne ultérieure; celui-ci n'avait pas eu l'énergie d'Afranius et de Pétréius et il ne faisait pas figure de pompéien exemplaire. Dans la dernière partie du livre IV, Lucain ne relate pas non plus la fin déplorable des soldats de Curion qui ont échappé à l'encerclement (cf. César, *b.c.*, 2, 42-44). Pourtant, la panique des césariens, courant vers les bateaux, suppliant qu'on les embarque, finalement repris et rejoints par un ennemi féroce, eût prêté matière à un tableau pathétique et sanglant, comme le poète aimait à en peindre. Mais n'aurait-ce pas été montrer la sauvagerie des alliés étrangers que Pompée avait appelés à son aide contre ses ennemis romains?

Dans la *Pharsale*, l'art de composer vise à obtenir, à la fois, des effets esthétiques et des avantages apologétiques. Exerçant un art, dont les principes ressemblent à ceux de Salluste, Lucain a soin de suspendre le récit de l'action à temps, pour laisser le lecteur sur une impression beaucoup plus vive : fuite de Brindes, bataille navale penchant en faveur des césariens, reddition des pompéiens d'Espagne, évocation de Curion, resté mort sur le champ de bataille comme Catilina. Ces avantages esthétiques ne sont pas limités à l'épisode car ils intéressent, en même temps,

(1) Cicéron le lui a reproché âprement, comme en témoigne sa correspondance; cf. *Déformation historique*, p. 354.

l'ensemble de la composition. Une physionomie caractéristique distingue des autres les livres III et IV de la *Pharsale*, et les fait ressembler à des livres de César, les deux premiers du *Bellum Ciuile* qui leur correspondent, et c'est naturel, mais aussi à tel livre du *Bellum Gallicum*, comme le troisième. Comme Pompée — ce que rapporte la fin du livre II — a réussi à fuir César, les deux adversaires ne se retrouveront sur la même terre, sur le même théâtre, qu'au livre V (v. 461), lorsque César aura réussi à franchir l'Adriatique. Dans les livres III et IV, l'action se trouve donc dispersée entre plusieurs actions secondaires, éloignées l'une de l'autre. Réalité historique, mais difficulté pour la composition artistique. De ces actions multiples, l'annalistique s'accommodait fort bien, et sans plus de façons liait les membres dispersés par de lourdes transitions. César a suivi cette tradition historiographique, mais il a profité de cet usage pour enchevêtrer les récits qui concernaient des théâtres d'opérations différents, de manière à créer dans l'esprit du lecteur l'impression, ou la confusion qu'il voulait. De cette technique, on le voit passer maître dans le livre VII du *Bellum Gallicum*, où il combine le récit de ses opérations devant Gergovie, celui des troubles survenus chez les Eduens, et le rapport de Labiénus sur la campagne de Lutèce. Dans le *Bellum Ciuile*, il entremêle les unes dans les autres les opérations de Marseille et celles d'Espagne afin qu'on ne puisse plus reconnaître dans le fil apparemment continu de son récit les solutions de continuité créées par ses omissions.

Lucain, lui, pratique ouvertement l'omission, et l'on ne saurait à première vue lui reprocher des coupures qui paraissent ne répondre qu'à des intentions d'art : allégement d'abord, car s'il eût tout chanté avec son abondance habituelle, ses livres auraient doublé de volume. En outre, sacrifices et sobriété relative ont été profitables à la composition de l'ensemble : sur les deux théâtres secondaires que furent Marseille et Ilerda, les événements s'étaient déroulés dans la même période; en supprimant le début des opérations d'Espagne, avec Fabius, et la suite du siège de Marseille avec Trébonius, Lucain a obtenu une suite de faits qui se déroulent conformément à la chronologie les uns après les autres; pas d'allées et venues entre Marseille et l'Espagne; au contraire, grâce à ses ellipses, il semble que Lucain a suivi le déplacement réel de César, qui assista en personne à la première partie des opérations de Marseille et se rendit ensuite en Espagne. Ainsi Lucain a éliminé les épisodes, ou les moments, qui auraient détourné l'attention des actions principales et des principaux personnages; il a évité les inconvénients littéraires d'un récit morcelé entre plusieurs théâtres d'opérations, et la séparation de l'action et des héros principaux qui en était la conséquence. En outre, il a évité des redites; répétitions des faits réels, assez curieuses dans le récit sans prétentions apparentes des *Commentaires* et qui eussent été odieuses dans une grande œuvre poétique. Le siège de Marseille a comporté deux séries d'événements analogues : deux fois des négociations (*b.c.* 1, 34-35; 2, 11); deux séries de travaux d'approche (*b.c.* 1, 36, 4 cf. Pharsale, III, 375 sqq.) deux destructions d'ouvrages (*Pharsale*, III, 503-508 et *b.c.* 2, 14) deux batailles navales (*b.c.* 1, 57-58 et 2, 4-7). En Espagne, les crues du Sicoris avaient coupé deux fois les ponts établis par les césariens (*b.c.* 1, 40 et 48). Une série de faits était donc l'image de l'autre, et Lucain a pu choisir de n'en traiter qu'une.

Mais non sans une certaine partialité, et qu'on peut reconnaître dans le choix des parties sacrifiées. Pour le siège de Marseille comme pour le début de la guerre civile, Lucain en évitant de reprendre le détail a évité une discussion difficile (1) et complexe, mais surtout il a représenté les Marseillais, amis de la république, sous leur meilleur jour, et son tableau, sans être une réfutation, est une réplique au récit de César et impose une impression contraire. En effet, dans la deuxième partie du siège, et quand ils se virent près du désastre, les Phocéens commirent une déloyauté, et, selon la morale antique, un véritable sacrilège qu'a dénoncé le *Bellum Ciuile* (2, 11-13) : ils se présentèrent en suppliants pour obtenir une trêve, et quand ils l'eurent, ils incendièrent les travaux des Romains. Lucain a donc choisi de relater, et de mettre en valeur, la première série d'événements : en s'opposant à la fureur de César et à la Fortune qui le soutient les Phocéens y font belle figure, et le récit s'achève sur l'impression de l'héroïsme qu'ils ont déployé dans la bataille navale. Tendance favorable, sans aucun doute; Lucain a omis un fait important et qui pouvait expliquer la colère de César : les Marseillais avaient accueilli, dans leurs murs, Domitius, son éternel ennemi que le sénat avait nommé à sa place proconsul des Gaules.

En revanche, le poète a insisté sur un épisode qui ne figure pas dans les *Commentaires* : la destruction de la forêt sacrée (III, 399 sqq.). Sans doute a-t-il saisi une occasion d'évoquer un tableau étrange, barbare et mystérieux, mais il en a profité aussi afin de rendre visible la démesure

(1) Les faits ont été rétablis par C. Jullian, *Histoire de la Gaule*, III, p. 577-602; Clerc, *Massalia*, II, p. 95-156; J. Carcopino, *César*, chap. XIX, II.

de César qui, sans crainte et sans respect, brave les dieux les plus redoutables pour mieux faire sa guerre civile, indication tout opposée aux thèmes lénifiants des *Commentaires*; Lucain a montré en outre ce que l'imperator avait omis dans ses mémoires, à savoir qu'en dirigeant les débuts du siège il essuya personnellement un sérieux échec.

Ainsi serait-il possible, en relevant les épisodes que Lucain a développés ou reproduits quand César les avait réduits ou omis, de constater que ce poète aménage l'économie de ses livres et en équilibre la composition en dressant une image de la guerre qui contredit la propagande césarienne (1). Insister sur les sentiments de la population d'Ariminum (I, 233 sqq.), c'est créer une impression contraire à celle que produit le début du *Bellum Ciuile* en mentionnant comme une sorte de plébiscite continu les sentiments favorables que les césariens rencontrent dans tous les municipes. Évoquer la terreur qu'inspira aux Romains la cavalerie gauloise du proconsul (I, 473 sqq.), c'est démontrer que César s'est conduit en ennemi de la terre italienne, et qu'il a été le premier à employer des barbares contre ses compatriotes, accusation qui avait été lancée contre Pompée et que rappelaient en maintes occasions les *Commentaires*. La réfutation des *Commentaires* est plus apparente et plus développée encore à propos du conflit qui opposa le tribun de la plèbe Métellus à Jules César victorieux. Selon le *Bellum Ciuile* (1, 33), Métellus a été corrompu par les Pompéiens pour faire échouer toute tentative d'accommodement : la réalité, rappelée et illustrée par Lucain (III, 114 sqq.) est que César faisait fracturer les portes du trésor de l'État quand le tribun vint opposer son intercession (2); c'est, en même temps, une réplique aux *Commentaires* qui dénonçaient les réquisitions et la rapacité des pompéiens (*b.c.*, 1, 14, 1; 2, 18; 3, 3, 2; 31-32; 82, 1). Faut-il ajouter que les *Commentaires* se gardaient bien de mentionner les mutineries de légions? Lucain évoque, lui, de la façon la plus vivante et la plus développée, avec deux discours antithétiques, la principale de ces mutineries, celle de Plaisance qui illustrait l'épuisement de certaines légions et la rigueur d'un chef capable de faire mettre à mort plusieurs de ses compagnons d'armes (V, 237-373). L'intention est assez visible. Mieux vaudrait insister sur la réunion du sénat républicain en Épire, telle que la rapporte le début du livre V. Un moderne pourrait trouver que ce morceau a moins de vie et de couleurs que d'autres, mais en réalité il est chargé d'une signification morale et politique. En effet, maître de Rome, César pouvait se targuer de la légitimité puisqu'il avait disposé d'un semblant de sénat et de masses d'électeurs. Lucain montre comment le parti républicain conserve la légalité, dont il est seul dépositaire : si le gouvernement légal se trouve séparé des électeurs, il lui est permis cependant de proroger tous les magistrats en exercice l'année précédente, et de donner à Pompée des pouvoirs proconsulaires, en vertu de l'autorité que détiennent les sénateurs réunis en Epire. Ainsi, les « pompéiens » ont le bon droit pour eux. Cette démonstration, Lucain ne l'a pas forgée. On retrouve l'essentiel chez Cassius Dion (41, 43), et si l'on observe que sont données aussi chez lui, et sensiblement dans le même ordre (41, 36) des indications sur la révolte des légions et la dictature de César dans Rome (3), on peut induire de ces rapprochements que la source commune de Dion et de Lucain a été Tite-Live. Il faut donc reconnaître de la valeur historique aux indications que le poète a données contre César.

Il convient alors de revenir sur certaines d'entre elles qui aident à comprendre les manœuvres stratégiques de Pompée après la prise de Rome. M. J. Carcopino a magnifiquement retracé le plan, très vaste, de Pompée qui évita la bataille en Italie, transporta la base de ses opérations en Macédoine et en Epire afin d'y concentrer les ressources de l'Orient, et qui projetait d'attaquer depuis l'Espagne et l'Achaïe en profitant de sa maîtrise des mers. Telles sont les vues qu'adopte le R.P. Van Ooteghem, qui cite à l'appui un passage d'une lettre de Cicéron : *nec uero ille urbem reliquit, quod eam tueri non posset, nec Italiam, quod ea pelleretur, sed hoc a primo cogitauit, omnes terras, omnia maria mouere, reges barbaros incitare, gentes feras armatas in Italiam adducere, exercitus conficere maximos* (4). Napoléon Ier a critiqué cette retraite préalable : « C'est

(1) Sur ces thèmes, cf. Déformation historique, p. 251 sqq.; la *celeritas* devient donc rage et fureur; l'arrivée impressionnante pour les ennemis ou rassurante pour les amis devient effroi à Rimini, panique à Rome; la fortune, devenant la cause de tous les succès, ôte son mérite à César, etc.

(2) cf. P. Fabre, *Lentulus, César et l'aerarium*, Rev. Études anciennes, 1931, p. 26-32.

(3) cf. aussi une correspondance remarquable car elle paraît concerner le détail des affaires religieuses, à propos de la double célébration des féries latines en 49; cf. Michel Rambaud, Rev. Études latines, 1959, p. 107-110.

(4) Cicéron, *Att.*, VIII, 11, 2; cf. J. Carcopino, *César*, chap. XIX, I; Van Ooteghem, *Pompée le Grand, bâtisseur d'empire*, Bruxelles, 1954, p. 555; Kurt von Fritz, *Pompey's policy before and after the outbreak of the civil War of 49 b. c.*, Transactions and proceedings, Amer. philol. Assoc. LXXIII, 1942, p. 145-6.

Rome qu'il fallait garder; c'est là que Pompée eût dû concentrer toutes ses forces » (1). A coup sûr, l'inconvénient était d'exiger des sacrifices démoralisants pour les républicains, d'autant plus que le général du sénat n'avait jamais énoncé clairement ses intentions. Mais peut-on affirmer que dès son départ de la capitale, qu'il ne pouvait pas défendre faute de troupes, Pompée était résolu à fuir jusqu'en Epire? Le colonel Stoffel (2) a pensé que Pompée projeta de livrer bataille dans le Picenum, puis qu'en voyant les mauvaises dispositions des populations, il se résolut à porter la guerre en Grèce. La vérité ne se situerait-elle pas entre deux? Avant d'adopter le vaste plan stratégique, qui fut certainement le sien, Pompée n'aurait-il pas eu l'intention de lutter contre César? non pas dans le Picenum, il est vrai, trop septentrional encore, trop près de la Gaule cisalpine, trop près pour les renforts ennemis, mais plus au sud et probablement vers les entrées de l'Apulie.

Le témoignage de Cicéron, quoique contemporain, n'a pas toute la valeur qu'on est tenté de lui attribuer; il est inspiré par le dépit, le désespoir, la rancœur de la retraite qui suivit la chute de Corfinium; Cicéron en était révolté; il ne comprenait pas la prudence stratégique de Pompée; au surplus, il pouvait être impressionné par les lettres de César (3). Tout cela ne signifie pas qu'auparavant Pompée n'ait pas eu un autre plan. Lucain l'affirme, en mentionnant son arrivée à Capoue : *haec placuit belli sedes...* (II, 394). Là, le défenseur du sénat voulait rassembler des troupes et les opposer à l'envahisseur : *...hinc summa mouentem hostis in occursum sparsas extendere partis*, (*ib.*, 394-395). A Capoue, on pouvait contrôler la via Latina et la via Appia qui mènent de Rome vers le sud; de cette position située sur le Volturne, au débouché d'un système de vallées qui sillonnent les Apennins, permettent d'aller à Bénévent et de passer en Apulie, il était possible en utilisant les routes transversales de venir couper l'itinéraire longitudinal que suivrait César. De là vient qu'aussitôt après avoir indiqué ce plan primitif de Pompée, le poète fait une longue description de l'Apennin. Quoiqu'elle soit un peu longue à notre goût, cette digression géographique n'est pas déplacée, au contraire, car elle explique dans quelles conditions, dans quel cadre topographique pourra manœuvrer Pompée. C'est, de la part de Lucain, indiquer que le plan de défense, cette mobilisation de Campanie, dont Cicéron aurait dû se charger et qu'il déplorait si fort, étaient justifiés. Assurément, le poète abuse du prétexte qui lui est offert et il décrit toute la chaîne; il n'en est pas moins vrai que les vallées des rivières permettaient à Pompée de manœuvrer et que les massifs, culminant à plus de 2 000 m d'altitude, protégeraient la manœuvre. Pompée avait su les mettre entre lui et la trop célèbre « celeritas » de l'envahisseur. Il suffisait de disposer de fortes garnisons au débouché des routes longitudinales, pour pouvoir arrêter César devant une de ces places, Capoue, Bénévent ou Lucérie; alors, les garnisons des autres viendraient au secours de celle qui serait assiégée. Ce plan avait des chances de succès pourvu que les différentes fractions de l'armée sénatoriale ne fussent pas trop éloignées les unes des autres. L'exemple de Domitius à Corfinium montre qu'un des corps d'armée assiégé pouvait sans grande peine résister six jours au moins. Dans ces six jours, il fallait pouvoir rassembler les autres. A cela, deux conditions : l'une était de connaître assez tôt quel itinéraire choisirait l'ennemi afin de savoir dans quelle direction lancer les renforts; l'autre était d'aligner les troupes du sénat sur une distance relativement courte. Or, Pompée veilla à remplir ces deux conditions : la première puisque les défenses avancées du secteur de Capoue étaient à Terracine (cf. Cicéron, *Att.* VIII, 11, b), et qu'à l'est, il y avait des troupes éparpillées de Corfinium à Lucérie; la seconde, parce que Pompée fit tous ses efforts pour regrouper les troupes du secteur est dans la région de Lucérie. La grande faute de Domitius fut de vouloir résister trop tôt, trop au nord, et trop loin de Pompée. Supposons un instant qu'il ait obéi, et ramené ses cohortes à Lucérie; alors, sur une ligne d'une centaine de kilomètres de long et qui pouvait barrer à César le chemin du sud, il y aurait eu entre Capoue et Lucérie au minimum quatre-vingts cohortes, soit l'effectif de huit légions. En effet, les consuls emmenèrent trente cohortes de Brindes, Pompée vingt, et Domitius en avait perdu au moins trente; encore faudrait-il compter les petites troupes qui furent capturées par César entre Lucérie et Brindes. Le fait est que Pompée lui-même avait pris en main la manœuvre dans le secteur de Lucérie, ramenant dans cette place les troupes qui étaient auparavant à Larinum, et ordonnant à Domitius de venir le rejoindre, en des termes qui impliquent que cette région allait devenir un secteur actif où l'on se défendrait : *censeo ad nos Luceriam uenias. Nam te hic tutissimo puto fore* (*Att.* VIII, 11, A). Le repli vers Lucérie avait

(1) *Commentaires de César*, suivis du *Précis des guerres de Jules César*, tome II, Paris, Hachette, 1872, p. 357.

(2) *Histoire de Jules César. Guerre civile*, I, p. 12-13.

(3) cf. dans la lettre même où il critique Pompée (citée n. 12). *Att.* VIII, 11, Cicéron parle de sa correspondance avec César, *ib.*, 5 : *Quod quaeris quid Caesar ad me scripserit...* Sur la propagande de César, sur l'effort de persuasion que César exerça auprès de Cicéron, cf. *Déformation historique*, p. 150-151.

inspiré de l'inquiétude à Cicéron (*Att.*, VIII, 1, 2; 2, 3). Cependant, il avait cru, avant le 27 février, qu'éventuellement il y aurait bataille : *aut rem publicam summa cum dignitate defendere* (*Att.* VIII, 11, D, 1). De cette éventualité, de ce projet réel de Pompée, on peut voir une trace dans le discours que lui fait prononcer Lucain (II, 531 sqq.) pour entraîner ses troupes au combat. Et si la bataille est impossible, c'est d'après le poète, parce que les troupes n'ont aucun enthousiasme, et même aucune volonté (*ib.*, 596 sqq.). Apologie évidente du grand Pompée, mais qui doit reposer sur un fond historique car on retrouve dans la correspondance de Cicéron, quelques indications sur ces mauvaises dispositions de certaines cohortes (1).

Malgré la désobéissance de Domitius qui affaiblit l'armée sénatoriale et rendit impossible la « bataille de Lucérie », Pompée avait réussi une partie essentielle de sa manœuvre : il s'était mis sur une ligne de retraite où il regroupait le reste de ses troupes et qui coïncidait avec la principale ligne d'opération de César, si bien qu'il était entre l'ennemi et le port de Brindes. Son succès, relatif, est d'avoir occupé avant César ce débouché maritime, par où l'on pouvait recevoir des ressources de toutes sortes, soit d'Orient soit d'Espagne. Aussi paraît-il contestable que Pompée ait envisagé tout de suite de fuir d'Italie par Brindes. Il pouvait appeler des renforts à son aide et depuis la Calabre reprendre l'offensive. N'est-ce pas le sens de la mission qu'il confie à son fils aîné et aux consuls (II, 632-648)? La campagne victorieuse qu'au printemps de 83, Sylla avait commencée depuis Brindes avec 40 000 hommes, prouvait que depuis cette extrémité de l'Italie une reconquête était possible. Cicéron, comme d'autres sans doute, reprochait à Pompée de vouloir imiter Sylla, *sullaturit* (*Att.* IX, 10, 6) (2); il s'agissait d'une politique de revanche, voire de proscription, mais cette politique prévue dès le début de la guerre civile, impliquait une stratégie de reconquête. Il y aurait une trace de cet autre plan d'opération dans le *Bellum Ciuile*, (1, 25), quand César feint de s'interroger sur les intentions de son adversaire, et de ne pas savoir s'il voulait garder Brindes ou en partir. Le vrai pourrait être qu'en commençant à bloquer le port, César ait montré à son adversaire que l'arrivée des renforts deviendrait de plus en plus difficile, et que le projet de reconquête depuis le grand port de la Calabre était irréalisable. C'est ce que suggérerait Lucain, quand il explique comment Pompée s'est résolu à partir :

> *Pompeius tellure noua compressa profundi*
> *ora uidens curis animum mordacibus angit...* (II, 680-681).

Sur ce point, Lucain paraît donc rejoindre César, alors que sur les autres, il reproduit une autre source, favorable au parti sénatorial. Partout, il a conservé des éléments très favorables à Pompée. Il existait donc une version des faits selon laquelle la décision de quitter l'Italie ne fut prise que progressivement, Pompée ayant eu pour plan d'abord de défendre le sud de l'Italie quelque part sur une ligne Capoue-Bénévent-Lucérie, plus probablement devant Lucérie, puis ayant songé à reprendre la lutte depuis Brindes. Cette version se retrouve aussi dans le résumé de Cassius Dion (41, 9-10), chez qui l'on peut voir que Pompée ne s'est pas décidé tout de suite à évacuer l'Italie. La correspondance peut signifier que telle était la tradition de Tite-Live, « le pompéien ». Une différence : Dion marque sans détour que la perte de Corfinium, ou plutôt celle des trente cohortes exposées par Domitius, a entraîné la retraite générale, et finalement l'évacuation de l'Italie. La tradition, sans doute livienne, excusait donc Pompée encore mieux. Lucain n'a pas retenu cet enchaînement des faits, afin de ne pas critiquer l'aïeul de Néron, et ainsi, il a cédé aux exigences du moment. Cette faiblesse, toutefois, ne diminue pas trop la valeur historique de son épopée. Sans doute, il a pris parti, mais il répliquait à la tradition partisane créée par César et maintenue par ses *Commentaires*, et s'il déforme l'histoire, c'est pour compenser les déformations du *Bellum Ciuile*. Plus souvent, sa riposte a consisté à conserver et à mettre en valeur des indications vraies. Il ne s'est pas borné à un travail d'*exornatio* poétique à partir des sources, Tite-Live principalement, mais il a édifié une construction historiographique, solide et méditée. Celle-ci fournit un vigoureux support à une défense de Pompée, qui s'y rattache harmonieusement et qui a, entre autres mérites, celui d'avoir conservé des données précieuses des livres 109 et 110 *ab urbe condita*.

Michel **RAMBAUD.**

(1) *Att.* VIII, 12 a et D 1., cf. H. Frère, *Recherches sur les sources historiques de la Pharsale*, Mél. Archéologie et Histoire, École française de Rome, XXX, 1910, p. 159.

(2) J. Carcopino, *Secrets de la correspondance de Cicéron*, II, p. 92-93.

Pausanias le Périégète

Le IIe siècle de notre ère représente dans l'histoire du monde gréco-romain une période privilégiée : sous l'administration de princes éclairés, Trajan, Hadrien, Antonin, Marc-Aurèle, les provinces de l'Empire connaissent la paix et la prospérité. Tandis que l'agriculture se développe, que le commerce, favorisé par une exceptionnelle stabilité monétaire, s'organise d'un bout à l'autre du Bassin méditerranéen, la vie intellectuelle profite de ces conditions favorables : littérature grecque et littérature latine fleurissent à nouveau grâce à Tacite, à Juvénal, à Suétone ou à Apulée pour l'une; grâce,pour l'autre, à Plutarque, à Epictète, à Marc-Aurèle ou à Lucien. Le christianisme s'affirme et s'enrichit, malgré des persécutions sporadiques, grâce à l'autorité des Pères grecs comme saint Ignace d'Antioche ou saint Irénée, avant que s'élève, à la fin du siècle, la grande voix de Tertullien. Les juristes comme Gaïus codifient et rationalisent l'ancien droit. Dans l'art, tandis que les empereurs ou les cités investissent des sommes considérables dans des constructions de prestige, comme le Panthéon de Rome ou la Villa d'Hadrien à Tivoli, comme le temple de Zeus à Athènes ou les Grands Thermes de Leptis Magna, un style nouveau et fort original apparaît dans la sculpture et donne aux marbres de ce temps, statues et reliefs, portraits et sarcophages, une saveur très particulière. L'art décoratif et les arts dits mineurs, pierres gravées, orfèvrerie, verrerie, mosaïque, répondent aux besoins d'une clientèle cosmopolite que sa richesse rend exigeante et que sa culture rend difficile. Car la curiosité et le goût se développent dans la société assez mêlée qui bénéficie de la prospérité de l'Empire : Romains formés par des maîtres grecs, Orientaux hellénisés, Grecs de vieille souche fiers de la civilisation de leurs ancêtres aiment également les belles choses, les livres, les idées, et sont avides d'enrichir leurs connaissances. Pour eux travaillent artistes et érudits. Tandis que le commerce des œuvres d'art leur apporte à domicile les joies de l'amateur ou du collectionneur, compilateurs, sophistes, historiens fournissent une ample matière à leur appétit de savoir. Les riches voyagent volontiers dans les provinces d'ordinaire paisibles : à l'imitation d'Hadrien, lui-même grand voyageur, ils vont admirer les sites illustres de la Grèce, de l'Égypte ou du Proche-Orient. Pour satisfaire à leurs besoins, un modeste rhéteur rédigea un *Guide de la Grèce*, dont le texte nous a heureusement été conservé. Pour bien comprendre le caractère et l'intérêt de cet ouvrage, il n'était pas inutile d'évoquer d'abord le milieu social et intellectuel dans lequel il a pris naissance.

Pausanias ne nous est guère connu que par son œuvre : les contemporains, qui s'en sont servis, ne l'ont guère cité. Seul un compilateur romain, Élien de Préneste, qui écrit d'ailleurs en grec, mentionne un passage de Pausanias dans son *Histoire variée* (XII, 61). Nous en sommes réduits à interroger le texte du *Guide de la Grèce* pour en tirer quelque lumière sur l'origine et le tempérament de son auteur. On en déduit, sans que Pausanias l'ait dit expressément, qu'il était originaire d'Asie Mineure, sans doute de Lydie, dans la région du mont Sipyle, qu'il mentionne à plusieurs reprises comme une région qu'il connaît bien. C'est donc un Grec d'Asie, né sur cette vieille terre anatolienne où l'hellénisme s'était solidement implanté dès les temps les plus reculés et où prospéraient encore, à l'époque romaine, tant de cités grecques fières de leur autonomie administrative et de leurs traditions culturelles. Il a dû naître vers les années 110-115, à la fin du règne de Trajan. L'analyse interne de son ouvrage fait apparaître que le dernier livre est postérieur à une brève invasion barbare qui eut lieu vers 170. Rien ne permet de supposer que Pausanias ait vécu après l'empereur Marc-Aurèle, c'est-à-dire après 180. Sa vie correspond donc exactement à la période brillante qu'on appelle le « Siècle des Antonins ».

Sa personnalité apparaît à travers son livre, et d'abord dans le projet même qu'il a formé d'écrire un *Guide* ou, pour reprendre le terme grec dont il se sert, une *Périégèse* de la Grèce (I, 39, 3) : « *Telles étaient, à mon sens, en Attique, les curiosités les plus dignes d'être décrites et d'être vues. Dès le début j'ai choisi, en composant mon ouvrage, ce qui, dans une matière surabondante, mérite de figurer dans un travail historique.* »

C'est la curiosité qui est le moteur principal de son entreprise, une curiosité à la fois vive et multiforme, géographique, historique, artistique aussi bien que religieuse. D'où l'intérêt pour

nous d'un ouvrage dont les qualités littéraires sont bien médiocres, mais qui présente à nos yeux l'avantage unique de recéler une foule de renseignements aussi précis que divers et qu'aucun autre texte de l'Antiquité, à beaucoup près, ne nous fournit. Certes il ne faut chercher dans Pausanias ni pensées originales, ni élans lyriques, ni jugements esthétiques raffinés. Son objet n'est pas si ambitieux et il mesure trop la médiocrité de son inspiration pour se laisser entraîner au-delà du but qu'il s'est fixé, à savoir distraire et instruire son lecteur par une énumération minutieuse des monuments qu'il rencontre dans sa visite de la Grèce. A propos de ces monuments, il emprunte à ses notes de lecture ou à ses carnets de voyage des informations ou des anecdotes qu'il transcrit avec complaisance. De là des digressions parfois fort longues, surtout d'ordre historique, qui viennent interrompre le cours de la description topographique et que l'auteur clôt parfois d'une manière singulièrement abrupte. En voici un exemple, tiré du livre I, où se trouve la description d'Athènes : Pausanias conduit son lecteur dans la région du théâtre (I, 20, 4) : « *Il y a près du sanctuaire de Dionysos et du théâtre un édifice qu'on prétend avoir été construit à l'image de la tente de Xerxès. C'est d'ailleurs une reconstruction, car le général romain Sylla incendia le bâtiment original quand il prit la ville d'Athènes. Voici quelles furent les causes de cette guerre. Mithridate régna sur les barbares qui entourent le Pont Euxin. Sous quel prétexte il entra en guerre contre Rome, comment il traversa l'Asie, combien de cités il emporta de vive force ou il contraignit à entrer dans son alliance, c'est l'affaire de qui veut étudier l'histoire de Mithridate : pour ma part, je n'exposerai que ce qui se rapporte à la prise d'Athènes.* » Suit un récit du siège et de la prise d'Athènes par Sylla en 86 avant J.-C. Le récit se termine ainsi (I, 20, 7 et 21, 1) : « *Athènes, qui avait souffert ainsi de la guerre contre Rome, connut de nouveau la prospérité sous l'empereur Hadrien. Dans le théâtre*



LA GRÈCE DE PAUSANIAS

N.B.– Les chiffres romains entre parenthèses indiquent les livres de la *Périégèse* où chaque région se trouve décrite.

d'Athènes, on peut voir des portraits de poètes tragiques et comiques, pour la plupart assez obscurs. » L'auteur reprend donc le fil de sa description topographique sans aucun souci de ménager les transitions.

Pareille négligence ou, si l'on veut, désinvolture se retrouve pour ainsi dire à chaque page de la *Périégèse* et en rend souvent la lecture suivie peu attrayante. Mais Pausanias est excusable de ces faiblesses : il en trouvait l'exemple chez ses prédécesseurs, et d'abord chez le premier et le plus grand d'entre eux, chez Hérodote. Le Père de l'Histoire, qui aime aussi à l'occasion décrire les lieux dignes d'intérêt, multiplie les digressions avec autant d'insouciance : mais sa désinvolture est pleine de charme, tandis que celle de Pausanias reste gauche et irrite. On en dirait autant de son style, sans aisance et sans grâce et trop souvent marqué par des artifices de rhéteur : Pausanias avait subi l'influence des maîtres de la Nouvelle Sophistique, école d'éloquence et de style qui fleurit au IIe siècle de notre ère. On lui pardonne néanmoins au bénéfice de ses qualités d'esprit, qui ne sont pas sans mérite, puisqu'il possède au plus haut point une remarquable honnêteté intellectuelle. Bien qu'on l'ait autrefois contesté, il apparaît aujourd'hui que la véracité de Pausanias est entière lorsqu'il rapporte ce qu'il a vu. Certes il fait grand usage, comme il était naturel, des ouvrages de ses prédécesseurs, que nous n'avons pas conservés. Toute une littérature de voyage, ou, comme on dit, périégétique, existait depuis l'époque hellénistique. Par exemple un certain Polémon d'Ilion, au IIe siècle avant J.-C., avait consacré un traité en 4 livres à la description des curiosités de l'Acropole d'Athènes. Pausanias s'en est servi, mais il a toujours contrôlé ses sources livresques par l'examen direct des choses. Il y en a des exemples curieux : à Stymphale, en Arcadie, il regarde les frontons sculptés du temple d'Artémis et il se demande en quoi étaient faites les sculptures (VIII, 22, 7) : « *Dans le fronton du temple se trouvent représentés, entre autres sculptures, les oiseaux du lac Stymphale. A vrai dire, il était difficile de discerner clairement si ces sculptures sont faites en bois ou en plâtre. Mais, autant que j'ai pu le conjecturer, il m'a bien semblé qu'elles n'étaient pas en plâtre, mais plutôt en bois.* » Un tel souci de la vérité est, à nos yeux, fort sympathique et rejoint les préoccupations des savants modernes qui reconnaissent volontiers, en Pausanias, le lointain précurseur de l'archéologie !



ATHENA PARTHENOF

D'après la reconstitution de C. PRASCHNIKER (*Oest. Jahresheste*, 39, 1952).

Même effort pour apprécier, à l'occasion, la valeur des témoignages recueillis, qu'ils soient verbaux ou écrits. Pausanias ne prend pas à son compte les fables qu'on lui rapporte : paraphrasant une remarque d'Hérodote, il lui arrive de noter avec scepticisme (VI, 3, 8) : « *Si j'ai l'obligation de transcrire ici les fables que rapportent les Grecs, je ne suis nullement obligé pour autant d'y ajouter foi* ! » Mais, bien entendu, cela ne l'empêche pas de recueillir, pour l'édification ou l'amusement de son lecteur, les légendes pittoresques ou les anecdotes piquantes. Voici un exemple de légende pittoresque, dont l'occasion est fournie par un groupe de statues offertes à Delphes par les Grecs de Tarente (X, 10, 6-8) : « *Les chevaux de bronze et les femmes prisonnières qui les accompagnent sont des offrandes des Tarentins après leur victoire sur les Messapiens, barbares voisins du territoire de Tarente. Ces statues sont l'œuvre d'Hagéladas d'Argos. Ce sont les Lacédémoniens qui colonisèrent Tarente, et le fondateur de la ville fut le Spartiate Phalanthos. Désigné pour commander l'expédition colonisatrice, Phalanthos reçut de Delphes un oracle disant que, quand il sentirait de la pluie sous un ciel clair, alors il prendrait possession d'un territoire et d'une ville. Sur le moment il n'examina pas personnellement le sens de l'oracle et négligea de se le faire expliquer par un des exégètes dont c'était le métier. Conduisant ses vaisseaux, il aborda en*

Italie. Là, il remporta plusieurs victoires sur les indigènes, mais il ne réussissait ni à prendre une ville, ni à s'assurer la possession d'un territoire. Alors il se souvint de l'oracle, et il se dit que le dieu lui avait prédit une chose impossible : car jamais il ne pleuvrait par un ciel pur et serein. Comme il se sentait découragé, sa femme, qui l'avait accompagné dans son expédition, cherchait à le réconforter : elle lui prit la tête sur ses genoux et se mit à lui chercher les poux dans les cheveux. Durant cette occupation, comme elle pensait à la situation de son mari qui ne s'améliorait pas, dans sa tendresse pour lui elle fondit en larmes. Ses larmes en tombant mouillaient la tête de Phalanthos, et voilà que celui-ci tout à coup comprend la prophétie, car sa femme avait nom Aithra, c'est-à-dire « ciel serein ». Aussi la nuit suivante attaqua-t-il Tarente, la plus grande et la plus prospère des villes de la côte, et il l'enleva aux barbares. » A côté de ces légendes foisonnent les anecdotes sur des personnages historiques. Ces digressions, plus ou moins longues, ont parfois un caractère curieusement ethnologique : ainsi, décrivant le sanctuaire d'Esculape à Athènes, Pausanias signale parmi les offrandes une cuirasse prise à une peuplade de la Russie méridionale, les Sarmates : il en profite pour placer tout un développement sur la technique originale de fabrication des cuirasses, en usage chez ces barbares.

Dans d'autres cas, ce sont des coutumes religieuses bizarres que Pausanias tient à noter : tel le déroulement très particulier du sacrifice rituel d'un bœuf à Zeus Polieus, dont la statue se dressait sur l'Acropole d'Athènes (I, 24, 4) : « *Là se trouvent la statue de Zeus par Léocharès et le Zeus dit Polieus. Au sujet de ce dernier, je vais rapporter les usages établis pour lui faire un sacrifice, mais je ne transcrirai pas l'explication qu'on en donne. Sur l'autel de Zeus Polieus, on place des grains d'orge mêlés à des grains de blé et on les laisse sans surveillance. Le bœuf qui a été préparé pour le sacrifice s'approche de l'autel et touche à ces grains consacrés. Alors un des prêtres, qui a reçu le nom de* Tueur de bœuf, *le tue d'un coup de hache, et aussitôt, jetant la hache sur place (car telle est la prescription rituelle), il s'enfuit et disparaît. Les autres, feignant d'ignorer qui a tué le bœuf, traduisent la hache en jugement devant le tribunal.* » Chaque fois que Pausanias, au cours de son voyage à travers la Grèce, rencontre chez un peuple un rite inaccoutumé ou une tradition étrange, il s'attache à nous en faire part, quitte à respecter, le cas échéant, les interdits ou les tabous qui réservaient aux seuls initiés la connaissance des légendes expliquant le sens ou l'origine de ces rites. La *Périégèse* représente donc pour nous une source presque inépuisable de renseignements sur la religion grecque, qu'elle nous fait connaître sous les formes complexes et infiniment variées que cette religion revêtait dans le peuple. Grâce à Pausanias, nous pouvons apporter bien des retouches à l'image apprêtée que poètes et philosophes nous ont donnée du du polythéisme hellénique et de sa mythologie littéraire.

Enfin et surtout, Pausanias, par l'énumération qu'il fait des monuments dans leur ordre topographique, guide aujourd'hui encore sur le terrain les pas des archéologues. Plus sa description est aride, dans sa sobriété objective, et plus elle est utile au savant moderne. Lisons par exemple le début de sa description de la région de Delphes (X, 8, 6) : « *Quand on entre dans la ville on trouve plusieurs temples qui se succèdent. Le premier d'entre eux est en ruines. Celui qui vient après est vide de statues d'hommes et de dieux. Quant au troisième et au quatrième, l'un renferme quelques rares statues d'empereurs romains, l'autre est appelé le temple d'Athéna Pronaia.* » Les fouilleurs de l'École française d'Athènes ont exactement retrouvé, dans le sol de Delphes, les quatre édifices en question, tels que les avait vus Pausanias.

Parfois, pourtant, l'auteur de la *Périégèse* apporte moins de sécheresse dans la mention qu'il fait des monuments : c'est qu'alors il a affaire à l'un des chefs-d'œuvre de l'art, qui mérite mieux qu'une note brève et requiert une attention plus soutenue. Ainsi en va-t-il à Olympie, où Pausanias décrit en grand détail la fameuse statue de Zeus, chef-d'œuvre de Phidias. Ainsi procède-t-il aussi sur l'Acropole d'Athènes, quand il arrive en face du Parthénon (I, 24, 5-7) : « *Quand on entre dans le temple appelé Parthénon, tout ce qu'on voit dans le fronton se rapporte à la Naissance d'Athéna. Dans le fronton postérieur est représentée la querelle entre Athéna et Poseidon. La statue de culte est faite d'ivoire et d'or. Au milieu de son casque, Athéna porte l'image du sphinx (la légende relative au sphinx, je l'écrirai quand je serai parvenu dans mon ouvrage au chapitre sur la Béotie). De chaque côté du casque, il y a des griffons sculptés en relief. Dans son poème épique, Aristéas de Proconnèse raconte que ces griffons combattent contre les Arimaspes, peuple qui habite au-delà des Issédoniens. C'est la terre qui produit l'or que gardent les griffons. Les Arimaspes sont des hommes qui, tous, n'ont qu'un œil, de naissance. Quant aux griffons, ce sont des monstres qui ressemblent à des lions qui auraient des ailes et un bec d'aigle. Il suffit à ce sujet. La statue de culte d'Athéna la représente debout, vêtue d'une tunique allant jusqu'aux pieds, et elle porte sur la poitrine la tête de Méduse sculptée en ivoire. En outre, elle porte dans sa main droite une Victoire haute d'environ quatre coudées. De l'autre main, elle tient sa lance. Son bouclier repose contre sa jambe, et près du bouclier il y a un serpent : ce serpent serait Erichthonios. Sur le socle de la statue est figurée en relief la Naissance de Pandore. Hésiode et d'autres ont rapporté dans leurs poèmes que Pandore*

fut la première femme : avant la naissance de Pandore, il n'y avait pas encore de sexe féminin. Dans le temple, il y a aussi (je le sais pour l'avoir vue) une statue de l'empereur Hadrien, lui seul, et en outre, près de l'entrée, la statue d'Iphicrate, qui a accompli bien des actions d'éclat. » Ce passage est très caractéristique de la manière de notre auteur, dont la curiosité s'attarde parfois sur des détails qui l'amusent, bien qu'ils nous paraissent oiseux, tandis qu'il passe avec une hâte excessive sur tant d'autres points qui nous intéresseraient bien davantage. Il nous faut le prendre comme il est, avec ses défauts contre lesquels nous pestons, mais avec l'extraordinaire richesse aussi des informations qu'il nous donne au hasard de ses notes.

Résumons-nous. Sans Pausanias, nous connaîtrions moins bien plusieurs secteurs de l'histoire grecque. Nous n'aurions de la religion des Hellènes qu'une vue incomplète et trop élaborée. Nous ignorerions beaucoup d'artistes grecs et beaucoup d'œuvres des plus grands sculpteurs, qu'il est le seul à avoir mentionnées. Nous serions désarmés devant les ruines de plusieurs sites célèbres que son *Guide* seul rend compréhensibles pour nous. Partout où nous avons la chance de bénéficier de son aide, la topographie s'éclaire, les monuments se laissent plus aisément identifier. C'est le cas en Attique, dans le Péloponnèse, en Béotie et en Phocide. A Delphes comme à Athènes, il a été le compagnon quotidien des fouilleurs. Pour les régions de Grèce que la *Périégèse* n'a pas décrites (comme les Cyclades ou la Grèce du Nord), les savants déplorent cruellement son absence. Tenons-lui compte des services qu'il nous rend, sans trop lui reprocher ses travers ou ses silences. Il avait lui-même défini très précisément sa méthode (III, 11, 1) : « *Mon propos n'est pas de tout dire, mais de signaler parmi la foule des monuments ceux qui sont les plus dignes de mémoire* ». Reconnaissons qu'il s'est efforcé honnêtement de lui demeurer fidèle.

François CHAMOUX.



NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Exposé d'ensemble et bibliographie récente dans l'article *Pausanias* 17 de la *Real-Encyclopedie* (*RE*), *Supplément* VIII, col. 1008-1097, par O. Regenbogen (paru en 1956), à compléter par les articles d'Aubrey Diller, *Transactions of the American Philological Association* (*TAPA*), 86, 1955, p. 268-279 (*The Autors named Pausanias*) ; 87, 1956, p. 84-97 (*Pausanias in the Middle Ages*) ; 88, 1957, p. 169-188 (*The Manuscripts of Pausanias*). Ce dernier article est fondamental pour l'étude de la tradition manuscrite.

Principales éditions : J.H.C. Schubart et C. Walz, 3 vol., Leipzig, 1838-1839 (encore utile en raison du dépouillement étendu de la tradition manuscrite) ; H. Hitzig-H. Blümner, 3 vol., Leipzig-Berlin, 1896-1910 (avec un bon apparat critique et un commentaire très détaillé) ; F. Spiro, 3 vol., Leipzig, 1903 (édition Teubner, de consultation commode, mais qui ne remplace nullement l'édition d'Hitzig-Blümner). On peut aussi consulter l'édition Dindorf, Paris, Didot, 1845 (avec une traduction latine et un index pratique).

Il n'existe pas de traduction française récente donnant l'ensemble de l'œuvre. On peut utiliser deux traductions anglaises : celle de J.G. Frazer, Londres, 1897 sq., 6 vol. avec un abondant commentaire (réédités en 1913 sq., avec un atlas par A.W. Van Buren en 1930) et celle de Jones (Londres, 1918-1935, réimprimée récemment ; 5 vol., coll. Loeb ; le texte est celui de Spiro, sans changement ; le tome V, dû à R.E. Wycherley, est consacré à des commentaires archéologiques et à l'illustration ; il a été révisé et enrichi en 1955). La traduction allemande d'Ernst Meyer (*Pausanias, Beschreibung Griechenlands*, Zürich, 1954) donne toute la *Périégèse* à l'exclusion des digressions historiques, avec une bonne introduction, des notes et des plans.

Parmi les travaux récents, il suffit de citer : Georges Daux, *Pausanias à Delphes*, Paris, 1936 (texte, traduction et commentaire archéologique de la description de Delphes dans le livre X) et Georges Roux, *Pausanias en Corinthie*, Paris, 1958 (texte, traduction et commentaire du livre II, chap. I à XV).

Sur Polémon d'Ilion, cf. *RE*, XXI (1952), 1288-1319 (K. Deichgräber). Sur la Nouvelle Sophistique, cf. *RE*, *Supp.* VIII, 719-782 (K. Gerth) et le récent ouvrage de J. Bompaire, *Lucien écrivain*.

CHRONIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE

M. Fischer et G. Hacquard : *A la découverte de la grammaire française.* 1 volume de XVII-538 pages, Hachette édit. 1959.

La grammaire est mieux que l'ensemble des règles qui codifient un système d'expression; c'est la description méthodique des éléments qui constituent la structure d'un idiome, l'inventaire des ressources de cet idiome; et, avant de partir « à la découverte » d'une grammaire ainsi définie, les auteurs plaident en faveur du grammairien, qui ne songe plus à régenter la langue, mais observe et constate. A l'idée de règles, se substitue l'idée de lois, c'est-à-dire de constatations générales reposant sur l'observation des faits. Langue et grammaire sont inséparables. La grammaire d'une langue, c'est le système de formes et de tours dont use celle-ci pour traduire les intentions du sujet parlant. Présenter la grammaire sous un angle exclusivement normatif, c'est la vider de sa sève, la couper de ses racines profondes qui sont d'ordre psychologique. Sans doute, classification et « catalogage » sont indispensables; mais ils n'ont pas la prétention d'emprisonner la langue dans des barrières : la langue, elle, circule sans entrave « à travers des frontières, sans passeport »; ce n'est pas une logique, c'est un instrument d'expression. Telles sont les pensées maîtresses qui ont guidé les auteurs dans leur voyage de découverte.

Nous avons noté : une bonne définition du verbe (p. 9) « Le plus malléable des mots, pâte admirablement souple sur laquelle s'exerce au maximum l'empire de la pensée »; une étude vivante des mots au point de vue de leur prolifération (doublets, composés, dérivés, familles de mots, p. 12-29); des remarques très fines sur l'action de l'esprit sur les matériaux lexicaux : grâce au mécanisme délicat de l'association des idées, la langue s'est donné des mots nouveaux en utilisant des vocables déjà existants et les enrichissant d'acceptions nouvelles qui reçoivent leur précision d'après le contexte (p. 30); des pages pleines de bon sens et de modération sur le problème de l'orthographe et de la réforme toujours remise en question (p. 57-64); sur le pronom personnel « brillant second du nom », une étude claire qui met de l'ordre dans un sujet difficile (p. 99-114); une grand richesse d'exemples pour l'expression du haut degré, depuis les adverbes à sensation des Précieuses et leurs plumes «effroyablement» belles aux superlatifs numériques de notre époque (un spectacle cent pour cent parisien) ou du type : un film du tonnerre (p. 134-144); une analyse très fine des emplois stylistiques de l'apposition (p. 214-218); l'adverbe fait l'objet de pages pénétrantes (p. 220-260) : sous la dénomination d'adverbes de jugement, sont groupés les adverbes d'affirmation, d'opposition, de doute, d'interrogation, où l'on peut voir « les dominantes du discours ». Des pages 291 à 303, sont présentés les auxiliaires, c'est-à-dire tout verbe « qui forme bloc au point de vue du sens, avec un autre élément verbal dont il est inséparable » (p. 292), non seulement les auxiliaires grammaticaux « avoir » et « être » (avec toute la riche gamme de leurs valeurs), mais les auxiliaires « occasionnels » de temps, d'aspect, avec les nuances subtiles qu'ils apportent au discours. La richesse de la conjugaison française en ce qui concerne les temps, temps de base et temps relatifs, les aspects, le jeu des modes, sont étudiés minutieusement des pages 304 à 321. Les règles d'accord du participe passé sont clairement exposées (p. 393-397) : l'application des « règles » se ramène à une question d'analyse et c'est un des cantons où l'orthographe traditionnelle est le plus inattaquable.

D'une façon générale, la terminologie employée est simple et ne présente aucun caractère révolutionnaire. Pour le pronom dit explétif (on vous le suspendit), les auteurs proposent avec raison : pronom d'intérêt; pour une expression comme : être à l'affût, où il ne s'agit pas d'une qualité, mais d'une situation dans laquelle on se trouve, on devra dire : complément d'état. Les appellations de passé simple et passé composé sont jugées inexactes et devraient céder la place à : passé défini (qui isole dans l'ensemble du passé un moment ou une période précise) et à passé indéfini (qui comporte naturellement de l'imprécision).

Quelques remarques.

Page 27 : « rouge cerise, formation elliptique, l'adjectif jouant le rôle d'un nom; d'un rouge de cerise ». — Il n'y a là aucune ellipse. Les noms sont particulièrement usités dans la désignation des couleurs; les uns deviennent de véritables adjectifs (violet, rose), les autres restent noms et gardent leur forme unique (lilas, prune, cerise, etc.).

Page 75 : le « masculin péjoratif : un laideron, un souillon». Ces mots sont des deux genres : une petite souillon (Littré), une laideron (Balzac, G. Sand). Le féminin laideronne se rencontre chez Colette.

Page 111 : « il se faut entraider ». Il paraît que cet archaïsme « parfume à l'occasion l'écriture de nos contemporains ». La logique et la netteté sont contre cette fausse élégance.

Page 141 : « plus d'à moitié. » — Plus est ici indifféremment suivi de «de» ou de «que» : Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié (V. Hugo, *Après la bataille*).

Page 159, n. I : la différence entre : « aller en champs » (pour y travailler) et « aller dans les champs » (le dimanche) est bien subtile. On dit aussi : aller aux champs.

Page 165 : *is* latin n'est pas un véritable démonstratif. Il sert à rappeler ou à annoncer.

Page 168, n. 2 : le neutre « ça » méritait des remarques plus complètes. D'abord populaire puis familier, il a presque éliminé « cela » de la langue courante. Il a même pris, en s'affaiblissant, la valeur de pronom impersonnel. Hugo en fait grand usage.

Page 188 : les valeurs affectives de l'indéfini « on », si nombreuses, ne sont guère indiquées. Ce pronom,

essentiellement personnel, tend à remplacer des pronoms traditionnels.

Page 190 : « *nullus* » n'égale pas « *non* » + « *ullus* » mais « *ne* » + « *ullus* ».

Page 199 : un spectacle bien « quelconque ». — Employé comme attribut ou placé comme épithète avant le nom (au sens de : banal, médiocre) « quelconque » est d'un usage très familier.

Page 204 : la finesse de l'analyse, à propos du complément du nom et les différences établies entre complément du nom et complément déterminatif vont jusqu'à la subtilité. Tous les rapports des mots entre eux ne sont pas analysables.

Page 206 : une « tasse à café » est analysé complément de contenu et « un verre à bière », page 413 n. 3 est analysé complément de destination.

Page 222 : à propos du tour « voter Machin », où des noms se trouvent adverbialisés, et qui appartient à ce qu'on pourrait appeler le style de la consultation électorale, le rapprochement avec : construire verre, s'habiller nylon, parler littérature n'est pas très juste. Dans ces condensés d'une hardiesse excessive, où sont supprimés des mots de liaison indispensable à l'expression correcte de la pensée, le rapport du nom au verbe n'est pas partout le même : complément d'attribution, complément de matière, etc.

Page 236 : « le tantôt » désignant l'après-midi considéré en lui-même : cet emploi comme nom est un provincialisme (Berry, Poitou, Angoumois, etc.).

Page 384 : est-il juste de « reléguer dans l'armoire aux souvenirs » la distinction, parfois subtile mais réelle, entre : elle a l'air heureux et elle a l'air heureuse ? Ne convient-il pas de distinguer entre : la maladie a l'air dangereuse et cette femme a l'air hautain ? Dira-t-on : elle a l'air sérieuse comme un pape ?

Page 391 : pour l'accord du verbe avec des sujets au singulier précédés de « ni » ou de « ou », les distinctions établies par « l'ancienne grammaire » peuvent être encore valables. « C'est le sentiment de l'écrivain et l'euphonie qui en décident » (Littré).

Page 407-427 : dans cet important chapitre consacré à la préposition, à propos de « dans », la valeur de cette préposition dans la phrase : le Seigneur apparut à Moïse « dans une flamme de feu » (*Exode*, III, 2) c'est-à-dire sous la forme de... n'est pas indiquée. De même pour : grands chasseurs « devant » Dieu (*Genèse*, X, 9, où « devant » ne signifie pas : sous le regard de Dieu, mais que Dieu lui-même aurait pu trouver qu'ils étaient grands chasseurs; — à « pour », ajouter la valeur consécutive : Le sentiment d'autrui n'est jamais pour lui plaire (*Misanthrope*, II, 4). Dans : Mais pour être vaillant, tu n'es pas fils de roi (*Cid*, V, 2) « pour » a la valeur concessive. — Dans des tournures comme : répondre « en » Normand, traiter quelqu'un « en » ami, les auteurs voient une valeur apparentée à l'idée d'intériorité (en se mettant dans la peau d'un Normand). Traiter quelqu'un en ami, serait comme une position dans laquelle on l'installe. En fait, « en » introduit un attribut du sujet (agir en ami) ou du complément d'objet (traiter quelqu'un en ami). Quand l'épithète forme une apposition en incise, son introduction par une préposition est ancienne; au lieu de : J'attaque, téméraire, un bras toujours vainqueur, Corneille a écrit : J'attaque en téméraire... (*Cid*, II, 2). « En » précise le rapport, plus encore dans les expressions du type : agir en brave, s'ériger en juge, etc. Il conviendrait aussi de marquer la différence entre : une idée « en l'air », et l'idée est « dans l'air »; entre étudier l'homme « en Montaigne » et l'étudier « dans Montaigne ». Après avoir (p. 412) déclaré que : « aimer à jouer » n'est pas tout à fait synonyme de « aimer jouer », on nous affirme que « la distinction est vraiment subtile ». L'usage a opté : pour « aimer à » (sauf devant voyelle identique formant hiatus); Quant à « aimer de », il fait plutôt précieux.

Page 415 : le tour : « si j'étais que de lui » a vieilli; on dit plus ordinairement : « si j'étais de lui ». Entre « de nouveau » et « à nouveau », que l'on confond de plus en plus, il y a pourtant une sensible nuance de sens : on l'a emprisonné de nouveau (une fois de plus); il faut refaire à nouveau ce mauvais travail (de façon différente).

Page 454-455 et 459-460 : les remarques sur la parenté de « que » conjonction et « que » relatif, sur les valeurs de « dont » sont bien insuffisantes. Or, les auteurs déclarent eux-mêmes (p. 468) que l'analyse grammaticale risquerait de rester superficielle, si elle ne dépassait pas le domaine de la fonction pour se prolonger dans celui de la valeur. A propos de « que » introduisant une consécutive, les exemples ne manquent pas dans le français du XVIIe siècle : j'ai une tendresse pour mes chevaux, qu'il me semble que c'est moi-même quand je les vois pâtir (Mol., *L'Avare*). Je suis dans une colère, que je ne sens pas (*Mariage forcé*).

Page 470 : « plus je te remplissais, plus mes mains étaient vides » (La Fontaine). Faut-il voir dans ce « cas embarrassant » une construction particulière ? Il y aurait une sorte de « balance » où les deux plateaux seraient en parfait équilibre, et l'on pourrait adopter la terminologie spéciale de « propositions en corrélation » ou « jumelles ». En fait, la conjonction que a disparu; la subordonnée qu'elle devait introduire se place en tête de la phrase et prend la forme d'une principale (mes mains étaient d'autant plus vides, que je te remplissais davantage). Nous sommes en présence d'une forme raccourcie de la comparaison.

Page 481 : parler de proposition infinitive dans une interrogation indirecte comme : il ne pouvait que dire, fausse singulièrement l'analyse de « que », au point de vue de sa valeur.

Page 492-503 : le chapitre sur la construction de la phrase (inversion, équilibre, ordre des mots, ordre entre propositions) est superficiel et les exemples proposés peu probants.

Page 511 : l'interjection « aïe » est une onomatopée qui n'a rien de commun avec l'anc. fr. « aïe » (= aide) trisyllabe, apparenté au verbe « aidier » (de *adiutare*).

Page 513 : le recul du verbe devant le nom est signalé comme un des traits de l' « écriture contemporaine ». Si le verbe est ainsi sacrifié « sur l'autel de l'ellipse », c'est par paresse d'esprit et par ignorance de la conjugaison; on tombe vite dans le style des slogans publicitaires.

Dans le choix des exemples, les auteurs ont le plus souvent fait appel à La Fontaine et l'idée était excellente. Moins heureux, certains exemples empruntés à des écrivains contemporains, qui ne sont pas, et de loin, des « virtuoses de la langue » (p. 27). Citations inexactes : Lysis m'aborde et tu veux me causer (p. 10); Corneille a écrit : ...et tu me veux causer (*La Place Royale*, II, 5). Quant au vers de P. J. Toulet (p. 314) il convient de le rétablir ainsi : Douce plage où naquit mon âme (*Contrerimes*, XLVI). L'index (p. 533-538) aurait besoin d'être complété.

Enfin, en Épilogue de l'ouvrage, les auteurs proposent un commentaire uniquement grammatical des trois dernières strophes du Cimetière marin. Ils relèvent et expliquent le tour exclamatif, le choix des modes et des temps, la fréquence des vocatifs, la valeur des appositions, des épithètes, des alliances de mots, des antithèses, etc. Toutes remarques justes et utiles, mais qui restent au seuil du texte et ne pénètrent guère à l'intérieur. Dans cette péripétie finale d'une méditation philosophique et lyrique, où le poète traduit la victoire du mouvant sur l'immobilité, de la vie sur le néant, la structure de la phrase, l'élan de la période, le mouvement du style, les coupes, les assonances et les allitérations, l'éclat des images et leur valeur symbolique, la force, la concision de l'expression, tout ce qui concourt à exprimer une attitude vivante requiert une analyse plus complexe que de simples constatations grammaticales. Malgré sa bonne volonté, la grammaire, pour cette fois, a laissé « sur le vert le noble de l'ouvrage ».

Jean Léger.

A travers les livres

LITTÉRATURE ET LANGUE FRANÇAISES

Mathurin Régnier. *Œuvres complètes*, Édition critique publiée par Gabriel Raibaud. Société des Textes français modernes. Paris. Didier, 1958.

La difficulté, pour un éditeur de Régnier, est d'échapper, dit M. Raibaud, à deux écueils, « les fautes typographiques et les pièces dépourvues d'authenticité ». Régnier, en effet, ne semble s'être un peu préoccupé que d'une seule des éditions de son œuvre, celle de 1608. Plus tard, ce sont les libraires qui ont décidé de l'ordre et de la présentation des poèmes. Après la mort du poète, ils n'ont pas hésité à publier sous son nom des pièces apocryphes. Il s'agissait donc de faire un choix et aussi d'en revenir au texte écrit par le poète lui-même. Ce choix et les améliorations apportées sont fondées sur une étude qui constitue la première partie de l'introduction. Puis viennent une justification du choix des éditions et une étude de la graphie originale. L'œuvre elle-même est constituée par 17 satires, 5 élégies, diverses petites pièces et par les poésies spirituelles. Un tableau des imitations et ressemblances aide à justifier le choix fait par l'éditeur de telle ou telle variante, et un lexique sommaire relève les mots vieillis dont le sens ne demande pas d'explication particulière.

H. Roussel.

Jacques Vier, *Histoire de la Littérature française. XVI*e*-XVII*e *siècles*, Paris, Armand Colin, 1959. — 533 p. in-8°, 22,5 cm.

L'élégante préface rédigée par M. René Pintard pour cette nouvelle *Histoire de la Littérature française* en dégage heureusement les mérites. Le livre est vivant, écrit par un liseur passionné, et qui ne craint pas d'avoir recours à la critique de goût, quand les moyens offerts par la critique universitaire ne lui paraissent pas suffisants. Surtout, M. Vier introduit dans son *Histoire*, avec intelligence et souvent avec esprit, les perspectives nouvelles que les travaux les plus récents lui suggèrent. Il prend acte de plusieurs résurrections, dont certaines sont de taille : Chassignet, Sponde et La Ceppède sont nommés, et mis à leur juste place; l'étude de Calvin n'est pas limitée à celle de son style, ni celle de Fénelon au commentaire de *Télémaque*. Les notions de baroque, de préciosité et de burlesque, n'apparaissent plus, avec le livre de M. Vier, comme le lot d'égarés et d'attardés; Théophile est justement qualifié de « disciple indépendant de Malherbe », et le lever du *soleil* cornélien n'offusque plus totalement les *étoiles* qui l'ont précédé ou accompagné, qu'elles aient nom Hardy, Schelandre, Rotrou, ou Scudéry lui-même. Enfin, l'ouvrage s'efforce à des regroupements qui permettront au lecteur de situer Montaigne parmi les autres politiques de son temps, ou Pascal par rapport au gassendisme et au cartésianisme.

Une réédition, sans doute prochaine, permettra à M. Vier de corriger certaines erreurs et d'atténuer certaines outrances. *Sertorius* ne saurait, et pour cause, constituer une réplique à l'*Ecole des Femmes ;* malgré certaine mise en scène récente, on ne peut parler de « la délicieuse Armande », sans se refuser à comprendre *les Femmes Savantes ;* voir dans les *paroles gelées* de Rabelais une anticipation de la radio, assimiler l'honnête homme à l'*homunculus* de Gœthe ou l'Attila de Corneille à Joseph Staline, qualifier de baudelairien un vers de Théophile parce que le mot *lésine* y figure à la rime, ce sont concessions au lecteur dont à la vérité il se passerait volontiers. Au brillant un peu factice de ces paradoxes ou de ces rapprochements, on préférera sans doute la solidité des chapitres consacrés, par exemple, à La Rochefoucauld ou à Boileau, le sérieux de la bibliographie compendieuse rassemblée par l'auteur, et la commodité des tableaux synoptiques et de l'index qui lui font suite.

Jacques Morel.

Henri Roddier : *L'abbé Prévost, l'homme et l'œuvre.* — Paris, Hatier-Boivin, 1955, 200 p. (*Connaissance des Lettres*, n° 44).

Ce livre est dédié à la grande et chère mémoire de Paul Hazard, et tous ceux qui eurent le privilège d'entendre les leçons de ce maître, voire de solliciter ses conseils, seront reconnaissants à M. Henri Roddier de cette pieuse attention; d'autant que le livre est tout à fait digne d'être mis sous cet éminent patronage : sa brièveté substantielle sait concilier l'admiration spontanée que l'on a pour *Manon Lescaut* et la perspective historique où s'inscrit la diversité originale du talent de Prévost.

Dans une première partie, M. Roddier retrace la vie aventureuse de son auteur : sa naissance aux confins de la Flandre et de la Picardie (1697), ses hésitations entre le métier des armes et la Compagnie de Jésus (1713-1718), son entrée chez les Bénédictins (1719), son départ en Angleterre comme prosélyte protestant (1728), son séjour en Hollande (1730-1732) durant lequel il se lie à une maîtresse dépensière, son nouveau séjour en Angleterre et son emprisonnement pour faux et usage de faux (décembre 1733), son retour en France après le pardon accordé par le Pape (1734), sa réintégration dans l'ancienne observance de Saint-Benoît, son installation comme aumônier auprès du prince de Conti (1736), sa fuite aux Pays-Bas et en Allemagne (1741-1742), sa vieillesse enfin, plus sage et studieuse (1742-1763).

La seconde partie du livre est consacrée au romancier. Dans les *Aventures d'un homme de qualité* (1728-1731), dans *Cleveland* (1731-1739) comme dans *Manon Lescaut* (1731), M. Roddier montre bien que l'abbé Prévost a mis des sentiments vécus, mais non des faits réels. Sans doute, lorsqu'il écrit *Manon*, Prévost s'inspire-t-il de romanciers ou conteurs réalistes qui l'ont précédé — Daniel de Foë, Robert Challes — mais il sait donner une portée tragique à la faiblesse de Des Grieux devant l'amour, et il trouve un style admirable pour narrer les aventures de ses jeunes héros : « à l'adoucissement des faits se joint l'art d'éloigner sans cesse le réel en le reléguant dans une pénombre favorable ».

Dans sa troisième partie, qui n'est pas la moins intéressante, M. Roddier étudie l'essayiste et le traducteur-adaptateur. Il souligne très heureusement l'importance du *Pour et Contre* (1733-1740), périodique par lequel, sur un autre plan que Voltaire, Prévost accoutume les Français à la vie, aux mœurs et à la littérature de l'Angleterre. Il rappelle que « c'est le Richardson de Prévost, nettement francisé il est vrai, qui tient la première place dans la genèse de l'*Héloïse*, par les deux romans de *Clarisse* et de *Grandison* » traduits respectivement en 1751 et en 1755-1756. Il note enfin que l'adaptation de l'*Histoire des Voyages*, entreprise par l'abbé en 1746, constitue « une véritable mise au point des connaissances humaines sur le monde que l'on est en train de découvrir », annonçant les recherches d'où naîtront la sociologie et l'anthropologie.

On voit les services que rendra le beau livre de M. Roddier, à la fois synthétique et personnel; il donne envie de relire *Manon Lescaut* et en même temps il suscite une vive curiosité pour les autres ouvrages de Prévost : c'est là, me semble-t-il, un mérite qui n'est pas mince.

Robert Garapon.

Romans et Contes de M. de Voltaire publiés en deux volumes avec une introduction pour lire Voltaire et une présentation du contenu et de l'ordre de la présente édition par Jean Varloot, à Paris, au Club des amis du livre progressiste, 1959., 2 vol. in-16, 20 cm.

Il est trop rare que la bibliophilie et le scrupule scientifique fassent bon ménage pour que ne soit pas accueillie avec éloges cette nouvelle édition des *Contes*. Agréablement présentés sous une toile de style Louis XV, ces deux volumes se recommandent encore — et surtout — par la qualité de l'illustration : plusieurs dessins de Huber, dont le fameux *Repas des philosophes*, divers portraits de Voltaire, l'*Hommage à Voltaire* dans la gravure de Gaucher, et les dessins de Moreau le Jeune pour l'édition de Kehl.

L'introduction de M. Jean Varloot constitue une sorte d'*état présent* des connaissances voltairiennes appuyé en particulier sur les travaux de Raymond Naves et de M. René Pomeau. On y trouvera également des formules et des suggestions souvent très heureuses sur le « héros voltairien », sur le sens du romanesque et sur le thème de l'éducation dans les *Contes*, enfin sur les divers aspects de l'esprit de Voltaire, humour, ironie ou parodie.

On sait que la frontière est difficile à tracer entre le conte, le pamphlet, l'article philosophique et la *facétie* dans l'œuvre de Voltaire. La formule ici retenue est la plus large, et M. Varloot a rassemblé à peu près tous les textes de Voltaire où la pensée s'exprime sous le couvert de la fable. Des textes tels que *Timon*, *Le Roi de Boutan* ou la *Relation du jésuite Berthier* sont ainsi très heureusement rapprochés des Contes proprement dits. L'éditeur s'est expliqué sur les principes de son travail aux premières pages du tome II. Il s'y est efforcé aussi, et le lecteur curieux lui en saura gré, de préciser la chronologie de publication des *Contes*, et de caractériser compendieusement les étapes essentielles de leur histoire.

J. Morel.

Lloyd James Austin : *L'Univers poétique de Baudelaire.* Mercure de France, 1956, 354 p.

M. L.J. Austin nous donne ici « le premier volet d'un triptyque consacré à (...) Baudelaire, Mallarmé et Valéry ». C'est à la lumière d'une distinction entre « symbolique » et « symbolisme » qu'il éclaire l'univers poétique de Baudelaire : « Il s'agit (...) de réserver le terme de *symbolique* à toute poétique fondée sur la croyance que la nature est le symbole d'une réalité divine ou transcendante (...) et de consacrer le mot de *symbolisme* à toute poétique qui, sans poser la question d'une transcendance mystique, cherche dans la nature des symboles qui traduisent l'état d'âme du poète ». Prenant pour point de départ le sonnet des *Correspondances*, M. Austin entend montrer que Baudelaire a sécularisé en quelque sorte un problème immémorial et qu'il est allé d'une symbolique à un symbolisme. Le poète, parti à la recherche du ciel caché derrière les choses visibles, croit y découvrir en réalité Satan et il aboutirait à un échec irrémédiable s'il ne se relevait aux heures privilégiées de l'inspiration, à ces heures où son esprit se sait assez vigoureux pour refaire le monde, l'embellir et l'illuminer. M. Austin analyse avec minutie chez l'auteur

des *Fleurs du Mal* le jeu d'une sensibilité admirablement apte à saisir le chatoiement du monde extérieur et d'une imagination ouvrière de rapprochements délicats. Il montre, d'une part, Baudelaire « attentif à poursuivre jusque dans leurs plus lointaines conséquences intellectuelles et affectives les messages que lui apportent ses sens », d'autre part, habile à extérioriser en images « un sentiment ou un état d'âme complexe ». On lira avec sympathie ces pages qui témoignent, une fois de plus, de l'intérêt excité à l'étranger par le Symbolisme français. On regrettera peut-être seulement que M. Austin ne rende pas également justice à tous ses devanciers. En particulier, le *Message poétique du Symbolisme*, de M. Guy Michaud, ne mérite guère, nous semble-t-il, les critiques qui lui sont adressées ici.

Jacques Robichez.

Kurt Weinberg : *Henri Heine, « romantique défroqué », héraut du symbolisme français.* New Haven, Yale Univ. Pr., et P.U.F. (Paris, 1954), 304 p.

Bien qu'il ne soit question du symbolisme que dans la troisième partie, le titre se justifie si l'on observe que le livre s'ordonne autour d'une confrontation entre Heine et Baudelaire. Les pages initiales, sur la Connaissance de Heine en France au xixe siècle, et finales, sur Heine et la prosodie française, ainsi que la « Chronologie des ouvrages parus en français au xixe siècle », montrent que l'auteur était équipé pour entreprendre une recherche d'influence si tel avait été son propos. Les garanties d'érudition qu'il fournit ainsi lui permettent d'être plus ambitieux. Cette étude de la sensibilité et de la philosophie poétiques de Heine présente ce poète comme l'un des grands sommets de la chaîne romantique, une hauteur privilégiée d'où se révèlent à la fois la montée du siècle et son déclin, le versant français et le versant allemand; M. Weinberg prouve à chaque page que les grands itinéraires et bien des sentiers de ce double paysage lui sont également familiers. L'ironie de Heine lui apparaît comme un état intermédiaire entre celle des romantiques allemands de 1800 — procédé esthétique — et cette vue tragique de l'univers qui résulte chez nos symbolistes de la découverte du néant associée à la hantise de l'« azur ». Il est dommage que l'ouvrage, discutable certes, mais riche de savoir et de suggestions, déroute un peu par l'incertitude de sa marche, par l'absence de conclusion. Il s'inscrit — c'est assez dire sa valeur — dans la ligne de *L'Ame romantique et le Rêve* d'A. Béguin, et du livre (qu'il cite d'ailleurs) de Mario Praz, *La Carne, la Morte, il Diavolo* (...) dont il n'existe malheureusement de traduction qu'anglaise, sous le bon titre *The Romantic Agony*. Cet important hommage de M. Weinberg pour le centième anniversaire de la mort du poète allemand ajoute un fort intéressant chapitre à la thèse, parue peu après, de M. Ruff sur Baudelaire (1). L'auteur voit, en effet, précisément dans l'influence (indirecte) du marquis de Sade et dans une commune *algolagnie* le point de départ de son rapprochement entre Heine et Baudelaire. Deux ou trois rectifications achèveraient de conférer à ce livre tous les agréments d'une forme soignée (je relève *acceptation* pour *acception*, p. 104; les anglicismes *partial à*, p. 124, *accomplissements*, p. 266; le germanisme *poésie tendancieuse*, p. 147 — l'expression est d'ailleurs expliquée p. 150; *de Blaze*, p. 9, est à corriger en *Blaze;* un vers de Mallarmé, p. 256, est à rétablir « Pour n'avoir *pas* chanté... »).

J. Voisine.

(1) Voir *L'Information littéraire*, nov.-déc. 1955, p. 200.

M. Courault : *Les Voies de la Composition française. Manuel de l'art d'écrire*, tome I : *Les mots et les tours*, Paris, Hachette, s. d. (1956), 170 p.

Ce manuel, fort judicieux, est destiné à apprendre aux élèves à se mouvoir parmi les difficultés de la langue française, emploi des mots justes, subtilités de la syntaxe, ponctuation. Il est conçu comme un répertoire complet des fautes à éviter. Chaque chapitre comporte des explications nourries d'exemples et des exercices. Les explications, un peu rapides, ont besoin, il faut l'avouer, d'être elles-mêmes expliquées à de jeunes élèves. Mais les exercices sont variés, nombreux, très efficaces : l'élève doit acquérir rapidement le sens de ce qui est défectueux. Manière originale, mais féconde, d'enseigner un style précis! Il ne s'agit pas d'enseigner à écrire correctement, mais à ne pas faire de fautes.

Yves Lefèvre.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

La *Ciris*, éd. critique par Auguste Haury, Bordeaux, éd. Bière, 1957, L-79 p.

« La *Ciris?* Je ne connais pas. — Et comment les jeunes Français la connaîtraient-ils?... A peine a-t-elle eu chez nous les honneurs de quelques articles dérobés... On ne peut que rougir de ce silence national autour d'une œuvre qui touche de si près Virgile ». — Nos lecteurs savent sans doute qu'il s'agit d'un poème de quelque 500 hexamètres sur les malheurs de la jeune Scylla livrant sa ville, son père Nisus, à Minos, l'ennemi national dont elle s'est follement éprise. Mais ce roi farouche ne lui en sait aucun gré : les dieux, pour la soustraire à un affreux supplice, la transforment en aigrette (*ciris*); Nisus, transformé lui-même en aigle de mer, la poursuivra dans le ciel éternellement. — Cette *Métamorphose* est-elle de Virgile, ou de Gallus, ou d'un poète plus tardif, contemporain d'Ovide ou de Lucain? M. Haury a cru qu'il convenait de ne pas s'hypnotiser sur un problème d'attribution, qu'on faisait œuvre plus utile en étudiant pour lui-même ce poème difficile, et d'abord en en donnant un texte aussi sûr que possible. La toute récente découverte, à Gratz, d'un manuscrit du xe siècle a permis de réaliser dans cet ordre des progrès sensibles; le commentaire de M. Haury, presque uniquement critique, permet d'apprécier la fermeté de sa méthode. Tous les lecteurs français auront plaisir à lire sa traduction, pleine de goût, de couleur et d'ingéniosité.

Jacques Perret.

Thésée, images et récits, présentés par Ch. Dugas et R. Flacelière. Paris, de Boccard, 1958, 87 pages et 24 planches, grand in-8°.

Rien ne saurait être plus heureux, en général, que la rencontre et l'association étroite entre images

et récits, dont ce livre nous offre l'exemple. M. Flacelière a présenté et traduit deux grands textes relatifs à Thésée, ceux de Bacchylide (odes XVII et XVIII) et de Plutarque : ces deux textes, si différents par la date et par l'esprit émanent d'auteurs qui n'étaient pas athéniens; ils encadrent, en fait, toute la masse des évocations athéniennes qui se rencontrent au hasard des œuvres. D'autre part, en regard, l'étude qu'avait longuement élaborée Ch. Dugas présente et commente un choix d'images de Thésée, empruntées (sauf une) à la céramique. Les deux séries de documents s'éclairent et s'enrichissent réciproquement. En un sens, elles se servent l'une à l'autre de commentaire, dans la mesure où elles évoquent des scènes similaires. Mais elles diffèrent aussi l'une de l'autre. L'imagerie de la céramique, qui remonte à une période allant du VIIe au Ve siècle (et dont des planches excellentes révèlent bien la beauté) évoque des éléments encore vivants, familiers, plein de variété et de sève; en outre, cette imagerie s'attache plus volontiers, naturellement, aux exploits aventureux de la jeunesse qu'à l'œuvre politique de la maturité. Si bien que les deux modes d'approche sont, en définitive, complémentaires et que leur rapprochement donne le sentiment d'un contact direct avec un thème qui fut, au cours de plusieurs siècles, vivant et divers. Il est bon d'ajouter que la très élégante présentation du livre contribue à l'impression de beauté qui se dégage de l'ensemble, et qui n'est pas indigne du héros national athénien.

J. de Romilly.

Sophocle, tome II : *Ajax*, *Œdipe Roi*, *Electre*, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Collection des Universités de France, Paris, Les Belles-Lettres, 1958, 194 pages (en général doubles).

On a rendu compte en son temps (cf. *Information littéraire* de janvier-février 1956, 8e année, n° 1) du premier volume du nouveau Sophocle publié dans la collection des Universités de France; et l'on a dit alors les mérites exceptionnels que présentaient et la traduction et l'établissement du texte. Ces mérites se retrouvent ici. La traduction de l'*Ajax*, en particulier, est parmi les plus belles traductions de Sophocle écrites par Paul Mazon; et, même si l'on peut, ici ou là, discuter telle interprétation de détail, on ne peut nulle part contester la qualité de l'expression. Quant aux notices, elles se distinguent par l'allure libre et franche des jugements littéraires qu'elles contiennent. On peut, pour cette raison même, ne pas les suivre en tout. Ainsi, si l'appréciation un peu sévère portée sur *Electre* nous paraît assez fondée (ainsi que l'affirmation d'une antériorité probable par rapport à Euripide), il semble que la date relativement tardive attribuée à *Ajax* (après 438) puisse ne pas emporter l'adhésion; la question est depuis longtemps débattue; et la pièce présente, du point de vue littéraire, certains traits qui inviteraient à la placer plus haut (comme on l'a fait très souvent, et comme le fait, récemment J. C. Kamerbeek, dans son Commentaire). Mais, de toute manière, l'édition fait grand honneur à la collection, et devra désormais remplacer la précédente dans toutes les bibliothèques.

J. de R.

Démosthène, *Plaidoyers politiques* II : *Contre Midias*, texte établi et traduit par J. Humbert; *Contre Aristocrate*, texte établi et traduit par L. Gernet, Collection des universités de France, Paris. Les Belles-Lettres, 1959, 196 p. (presque toutes doubles).

La publication de ce volume était attendue avec une impatience, que justifiait l'importance des deux discours en question, et à laquelle répond la qualité de l'édition. Celle de la *Midienne* se distingue par son ton humain et concret; celui-ci apparaît dès la notice (par exemple dans la façon dont M. Humbert apprécie le fait que Démosthène ait, en fin de compte renoncé à plaider contre Midias) et il se marque dans toute la traduction, qui est d'une grande vivacité; or, dans ce plaidoyer où Démosthène est personnellement en cause et cherche à lier à son cas les juges qui l'entendent, cette qualité est particulièrement appréciable. D'autre part, pour ce discours comme pour le suivant, on appréciera la rigueur des renseignements d'ordre juridique; ils étaient importants dans les deux cas, qu'il s'agisse de la procédure particulière de la *Midienne* ou des problèmes d'illégalité que posait la proposition d'Aristocrate, tendant à protéger par des privilèges exceptionnels la personne de Charidème, l'homme dévoué à Kersobleptès. Peut-être regrettera-t-on un peu que l'aspect historique, en revanche, soit parfois laissé au second plan (l'ordre adopté pour les deux discours est, à cet égard, un aveu !) et le fait est que l'organisation des groupes politiques pour la *Midienne*, l'histoire de la Thrace et de la Chersonèse, pour le *Contre Aristocrate*, auraient pu réclamer quelques éclaircissements supplémentaires. En tout cas, nul doute que le volume ne doive rendre les plus grands services et que nous ne devions nous réjouir de son existence.

J. de R.

Jean Martin : *Histoire du texte des Phénomènes d'Aratos*, Paris, Klincksieck, 1956, 311 p. in-8°.

Dans ce savant ouvrage, M. J. Martin étudie la transmission d'une œuvre qui eut autrefois une vogue qu'elle a aujourd'hui bien perdue. Cette vogue fait, en réalité, l'intérêt particulier de l'étude; car l'auteur disposait, grâce à elle, de témoignages lui permettant de plonger loin dans le temps : c'est ainsi que l'examen de la tradition manuscrite ne commence qu'à la p. 225. En outre, il s'est ainsi trouvé amené à utiliser, pour classer les éditions anciennes et reconstituer leur histoire, des éléments extérieurs, qui ne sont pas les moins révélateurs, tels que préfaces, commentaires, notices biographiques, etc.; et, selon le même procédé, le sort des scholies, dans l'examen des manuscrits, a pu souvent lui fournir plus d'indices que n'aurait fait celui du texte lui-même. A cet égard, l'ouvrage de M. J. Martin, sous ses dehors un peu austères, peut être considéré non seulement comme un document nouveau éclairant tel aspect particulier de l'histoire de la culture (sur lequel, peut-être, quelques conclusions d'ensemble eussent été les bienvenues), mais comme un remarquable exemple de méthode en un domaine où les progrès s'affirment de jour en jour.

J. de R.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE

Demain, dès l'aube...

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au-dehors, sans entendre aucun bruit,
Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et, quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

3 septembre 1847. (Ms : 4 octobre 1847)

VICTOR HUGO, *Les Contemplations* (Livre quatrième, XIV).

Commentez ce poème, en groupant vos remarques en forme de dissertation.

INTRODUCTION

Mariée en février 1843 à Charles Vacquerie, Léopoldine Hugo s'était noyée le 4 septembre de la même année, au cours d'une promenade en barque sur la Seine. La mort de sa fille devait endeuiller toute l'existence de Victor Hugo. Le poète consacra un livre entier des *Contemplations*, le livre quatrième intitulé *Pauca meae*, à la mémoire de la jeune disparue. Le poème XIV de ce livre, *Demain, dès l'aube*,... est daté du 3 septembre 1847, veille du quatrième jour anniversaire de la mort de Léopoldine. En fait, ce poème fut écrit le 4 octobre 1847, comme l'indique le manuscrit. On sait que Hugo a disposé les pièces des *Contemplations*, non pas selon l'ordre chronologique de leur composition, mais selon un ordre esthétique, afin de présenter aux lecteurs une histoire cohérente de sa douleur paternelle. C'est ainsi que *Demain, dès l'aube*,... a été placé juste avant *A Villequier*, de manière à lui servir de prélude, bien que *A Villequier* ait été composé trois ans plus tôt.

Après avoir brièvement retracé l'itinéraire du pèlerin, nous insisterons sur la douleur du père, puis sur la sobriété de l'artiste.

I. — L'ITINÉRAIRE DU PÈLERIN

Chaque année, de 1844 à 1851, Victor Hugo se rendit au cimetière de Villequier le 4 septembre : aux douleurs de son exil de dix-sept ans hors de France, s'ajoutera celle de ne plus pouvoir accomplir ce pieux pèlerinage. Hugo nous donne peu de détails sur les contrées qu'il traverse : le poème gagne ainsi en généralité. Il est toutefois possible de reconstituer en gros son itinéraire.

A. — Le départ du Havre.

Au début du mois de septembre 1847, Victor Hugo résidait vraisemblablement chez Auguste Vacquerie, au Havre. C'est de là qu'il part, à pied, le 4, pour se rendre à Villequier, situé à environ trente-cinq kilomètres à vol d'oiseau. Marcheur



intrépide, Hugo a méthodiquement calculé son horaire, prévoyant sans doute quelques temps d'arrêt pour se reposer et se restaurer. En partant *dès l'aube*, il sera sûr d'arriver au terme de sa longue marche avant la fin du jour.

B. — La journée de marche.

Il passera *par la forêt*, dans la région de Lillebonne, et par les coteaux escarpés qui bordent la rive droite de la Seine (*par la montagne*, écrit-il non sans exagération, à cause de la rime avec *campagne*). En utilisant ces raccourcis, il gagnera quelques kilomètres par rapport à la route normale. A l'heure où le *soir tombe*, il pourrait voir, s'il n'était pas perdu dans ses *pensées*, *les voiles*, c'est-à-dire les bateaux à voiles *descendant*, dans le sens opposé à sa marche, *vers Harfleur*, petit port de pêche, à trois kilomètres du Havre, sur la rive droite de l'estuaire de la Seine.

C. — L'arrivée à Villequier.

Dès qu'il aura atteint Villequier, village situé à quelques kilomètres de la petite ville ancienne de Caudebec, au pied de la falaise du pays de Caux, Victor Hugo se rendra au cimetière pour fleurir la *tombe* de sa fille et de son mari, qui était recouverte d'une simple pierre portant les inscriptions suivantes : Charles Vacquerie, âgé de vingt-six ans; Léopoldine Hugo, âgée de dix-neuf ans. Mariés le 15 février. Morts le 4 septembre 1843.

II. — LA DOULEUR DU PÈRE

Ce court poème frémit de douleur contenue. Quatre ans ont passé depuis la sinistre noyade et Victor Hugo est encore accablé de chagrin.

A. — La présence de Léopoldine (vers 1 à 4).

D'un bout à l'autre de ces douze vers, Hugo est seul en scène, ce qu'indique le retour par neuf fois du pronom personnel *je*, et pourtant tout le comportement du poète, toutes ses pensées sont guidés et comme aimantés par sa fille, invisible et présente. En s'adressant à elle comme si elle était là, Hugo ne recourt pas à un artifice poétique; il y a même chez lui autre chose que cette obstination bien connue à refuser de croire à la disparition totale d'un être cher : Hugo était convaincu que sa fille continuait à vivre, qu'elle pouvait donc l'entendre et l'attendre. (Cette conviction deviendra pour lui une certitude quelques années plus tard, lorsque, initié à Jersey par Mme de Girardin à la pratique des tables tournantes, il croira converser avec Léopoldine.) Puisqu'elle l'entend, il lui parle à mi-voix, sur un ton de confidence pleine de tendresse : *vois-tu*; puisqu'elle l'attend, il avance le plus possible l'heure de son départ, *dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne*. S'il a l'intention de passer *par la forêt* et *par la montagne*, c'est moins pour prendre un raccourci que pour être assuré, même au prix de difficultés et d'obstacles, de ne rencontrer à peu près personne sur sa route; c'est parce qu'en ce jour anniversaire aucune présence ne doit s'interposer entre le père et sa fille. L'éloignement de Léopoldine lui devient intolérable, à mesure qu'approche la commémoration du jour fatidique : *Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps*.

B. — L'isolement farouche de Victor Hugo (vers 5 à 10).

Au cours de cette longue marche, Hugo se concentrera sur ses douloureuses réflexions, ce qu'il exprime par le tour hardi : *je marcherai les yeux fixés sur mes pensées*. Le père seul apparaît ici; l'homme, pour qui le monde extérieur existait, disparaît : « la clarté du dehors ne distrait pas mon âme », écrivait Hugo au livre troisième des *Contemplations*. L'obsédante pensée de ce père l'isolera d'abord de la société des hommes : il sera *seul, inconnu*. Ainsi s'explique son attitude : *le dos courbé, les mains croisées*, qui ne suggère pas seulement l'accablement, mais le repliement sur soi, la volonté bien arrêtée d'éviter, en cas de rencontre, tout contact humain. Son obsession isolera aussi le poète de la nature, de sa radieuse clarté à la fin de l'été : *le jour* se confondra pour lui avec *la nuit*, car depuis qu'il a perdu celle qui était la lumière de sa vie, le « rayon qu'on espère », son âme est plongée dans les ténèbres du désespoir. Aussi restera-t-il insensible aux spectacles pleins de splendeur (*l'or du soir qui tombe*) ou de grâce (*les voiles au loin descendant vers Harfleur*) qui s'offrent aux regards d'un artiste. Cette souveraine beauté de la nature, dans son éternité triomphante, n'est-elle pas d'ailleurs une manifestation de son indifférence à l'égard de l'homme, créature éphémère et douloureuse?

C. — L'offrande des bois et des champs (vers 11 et 12).

Au terme de son pèlerinage, Victor Hugo déposera sur la *tombe* de sa fille

Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

On pense à l'offrande funèbre de Ronsard à Marie :

Pour obsèques, reçois mes larmes et mes pleurs,
Un vase plein de lait, ce panier plein de fleurs.

Il y a, certes, beaucoup de grâce, un charme exquis dans ces deux vers, mais on y sent percer

l'humaniste, imprégné du souvenir des libations chez les Grecs ou les Romains. Ce que Hugo dépose sur la *tombe* de Léopoldine, ce ne sont ni des offrandes à l'antique, ni de banales fleurs cultivées dans quelque jardin ou achetées à la ville; c'est la très humble, mais très touchante offrande des bois et des champs, ce sont les fleurs et les feuillages qu'il a cueillis lui-même au cours de sa marche solitaire *par la forêt* et *par la montagne* et qui sont caractéristiques de la saison, ainsi que du pays traversé. Ajoutons que cette offrande a sans doute un sens symbolique : le *houx* toujours *vert*, n'est-ce pas le symbole de l'éternité de l'amour que le père porte à sa fille? Quant à la *bruyère en fleur*, elle représente le renouveau de la nature, en harmonie avec la fraîcheur de la jeune disparue.

III. — LA SOBRIÉTÉ DE L'ARTISTE

Au point de vue de la forme, ce court billet se signale par le dépouillement du style et par la discrétion du rythme.

A. — Le dépouillement du style.

Il y a, dans l'œuvre poétique de Victor Hugo, des manifestations plus somptueuses de la douleur : ainsi, *A Villequier* est une ample et pathétique méditation, qui ne répugne pas aux effets littéraires, en particulier aux procédés de la rhétorique traditionnelle. Ici, l'éloquence a disparu; le cœur parle seul, dans un chuchotement confidentiel. Souvent, Hugo se plaît à accumuler les mots avec luxuriance, parfois même avec frénésie; mais il est aussi capable de les employer avec une extrême sobriété : c'est le cas dans notre poème. Hugo se sert des mots les plus ordinaires, des tours les plus dépouillés; les verbes, en particulier, sont d'une banalité quotidienne : *je partirai, j'irai, je marcherai, je regarderai, j'arriverai, je mettrai*.

Cependant, ce serait une erreur de croire que Victor Hugo s'épanche sans contrôle; sa simplicité n'est pas spontanée : elle est l'effet d'un art minutieux. Chaque détail a son importance; chaque mot, si commun soit-il, est choisi en vue d'une certaine résonance émotive. D'autre part, la journée du pèlerin s'encadre harmonieusement entre *l'aube*, qui est *l'heure où blanchit la campagne* (Hugo, bon latiniste, pense instinctivement à *alba*, qui signifie : blanche) et le crépuscule; d'un côté, la clarté douteuse qui précède le jour naissant, de l'autre les derniers flamboiements du soleil, suggérés par la sonorité chantante du monosyllabe *or*. Enfin, il serait inexact de dire que Hugo a échappé totalement, dans ce court poème, à la rhétorique qui lui est familière : lorsqu'il affirme qu'il *ne regardera ni l'or du soir qui tombe, Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur*, il recourt à une figure souvent employée par les orateurs, la prétérition.

B. — La discrétion du rythme.

Des mots communs appellent un rythme discret; mais discrétion ne veut pas dire monotonie. Hugo, doué d'une science consommée dans le maniement de son instrument poétique, a choisi ici l'alexandrin en raison de la souplesse, de la plasticité qu'il peut lui donner. Le vers suit les mouvements et comme les pulsations du cœur. Tantôt, il suggère, par une volontaire absence de rythme, le ton de la confidence : *vois-tu, je sais que tu m'attends*; tantôt, haché en quatre tronçons égaux, il évoque cette sorte d'essoufflement que provoque l'excès de la douleur :

Je ne puis / demeurer / loin de toi / plus longtemps.

Assez rarement coupé à l'hémistiche, sauf pour marteler un parallélisme (*J'irai par la forêt, / j'irai par la montagne... Sans rien voir au dehors, / sans entendre aucun bruit*), il met en valeur les mots essentiels par d'habiles rejets : au vers 2, *je partirai*, lancé en tête, marque la décision irrévocable, la volonté farouche; de même, au vers 7, *seul* et *inconnu* se détachent, ainsi qu'au vers 8 *triste* (et on pense alors au sens latin de *tristis*, plus fort qu'en français). Parfois, au contraire, le vers est d'une seule coulée, ce qui lui confère une musicalité grave (vers 9) ou douce (vers 12). Quant à la rime, si souvent « reine » chez Hugo, elle est ici « esclave » : discrète, naturelle, elle veut passer inaperçue, pour renforcer l'impression de simplicité prosaïque.

CONCLUSION

Peu importe que l'on sente par moments l'artiste, impeccablement maître de sa technique, renaître sous le père meurtri : le lyrisme de Victor Hugo a rarement atteint une intimité aussi bouleversante. Plus encore que *A Villequier*, *Demain, dès l'aube,...* est le poème de tout être qui a perdu un enfant, qui ne peut l'oublier et qui dit sa peine comme il la sent, avec les mots de tous les jours. Aussi y aurait-il lieu, après avoir lu ce court billet, de faire des réserves sur la réflexion d'André Gide : « Le romantique, par le faste qu'il apporte dans l'expression, tend toujours à paraître plus ému qu'il ne l'est en réalité. » Ne serait-on pas tenté d'appliquer, au moins pour une fois, à Hugo la définition que le même André Gide proposait du classicisme : « Le classicisme est l'art d'exprimer le plus en disant le moins. C'est un art de pudeur et de modestie. »

Paul SURER.

Agrégations des Lettres et de Grammaire

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. — Auteurs français

BEROUL : **Le Roman de Tristan**

Edition à utiliser :

BEROUL, **Le roman de Tristan, poème du XIIe siècle,** édité par Ernest MURET, 4e éd. revue par L. M. DEFOURQUES, Paris, 1947 (Collection *Les classiques français du Moyen Age*, n° 12).

Consulter :

L. M. DEFOURQUES, **Corrections,** dans *Romania*, t. LXX, 1948, p. 98 et suiv.

Sur la légende de Tristan, la bibliographie est fort abondante. On trouvera une bonne mise au point dans :

Anthime FOURRIER, **Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age,** tome I, **Les débuts (XIIe siècle),** thèse de doctorat, Paris, Nizet, 1960, Chap. I, 2, Le **Tristan** avant Thomas : la version commune, p. 27-42.

A. FOURRIER renvoie, en disant ce qu'on y trouve, aux études de BEDIER **(Le Roman de Tristan, par Thomas, poème du XIIe siècle,** t. II : **Introduction,** Paris, Société des anciens textes français, 1905), de GOLTHER, KELEMINA, SCHOEPPERLE, cités par E. Muret dans la bibliographie de son édition. Il renvoie aussi à :

J. van DAM, **Tristanprobleme,** dans *Neophilologus*, t. XV, 1930, p. 18-34, 88-105, 183-201.

Il ne pouvait renvoyer aux deux plus récents articles d'ensemble, publiés dans **Arthurian Literature in the Middle Ages, A Collaborative History,** edited by Roger Sherman LOOMIS, Oxford, at the Clarendon Press, 1959 :

Helaine NEWSTEAD, **The Origin and Growth of the Tristan Legend,** p. 122-133.

Frederick WHITEHEAD, **The Early Tristan Poems,** p. 134-144.

On tirera profit de :

Albert PAUPHILET, **Le legs du Moyen Age,** Melun, d'Argences, 1950, p. 107-141.

Robert BOSSUAT, **Tristan et Iseut, conte du XIIe siècle,** Paris, Hatier, 1951 (Collection du Cercle d'or).

Sont beaucoup moins importants, mais intéressants, les deux articles suivants :

Jean MARX, **La naissance de l'amour de Tristan et Iseut dans les formes les plus anciennes de la légende,** dans *Romance Philology*, t. IX, 1955-1956, p. 167-173.

Helaine NEWSTEAD, **King Mark of Cornwall,** dans *Romance Philology*, t. XI, 1957-1958, p. 240-253.

Pour l'explication et l'interprétation du texte de Béroul dans son ensemble ou dans ses détails, voir :

Maurice DELBOUILLE, **Le nom du nain « Frocin(e) »,** dans **Mélanges Istvan Frank,** Sarrebruck, 1957, p. 191-203.

Charles FOULON, **Le conte des oreilles du roi Marc'h dans le Tristan de Béroul,** dans *Bulletin hist. et phil.*, Paris, 1953, p. 31-40.

Albert HENRY, **Du subjonctif d'imminence contrecarrée à un passage du « Tristan » de Béroul,** dans *Romania*, t. LXXIII, 1952, p. 392-407.

Pierre JONIN, **Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle,** thèse de doctorat, Aix-en-Provence, Publication des Annales de la Faculté des lettres, 1958.

Le songe d'Iseut dans la forêt du Morois, dans *Moyen Age*, t. LXIV, 1958, p. 103-113.

La ruse d'Iseut dans le Tristan de Béroul, dans **Mélanges Etienne Gros,** Gap, Editions Ophrys, 1959.

Félix LECOY, **Sur les vers 1461-1462 du Tristan de Béroul,** dans *Romania*, t. LXXX, 1959, p. 82-85.

Pierre LE GENTIL, **La légende de Tristan vue par Béroul et Thomas, Essai d'interprétation,** dans *Romance Philology*, t. VII, 1953, p. 119-129.

L'épisode du Morois et la signification du « Tristan » de Béroul, dans *Studia Leo Spitzer*, Berne, 1958, p. 267-274.

Jean MARX, **Observations sur un épisode de la légende de Tristan,** dans *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel*, Paris, 1955, t. II, p. 265-273.

Guy RAYNAUD DE LAGE, **Faut-il attribuer à Béroul tout le Tristan ?** dans *Moyen Age*, t. LXIV, 1958, p. 249-270.

Mario ROQUES, **L'ancien français « enaines » et le vers 1678 du « Tristan » de Béroul,** dans *Romania*, t. LXIX, 1946-1947, p. 534-540.

Yves LEFÈVRE.

MONTAIGNE

Essais. Livre I. Chap. 1 à 26

On ne saurait trop recommander l'édition des **Essais** établie par Sylvestre de SACY à l'intention des membres du Club Français du Livre. Elle reproduit le texte de l'édition de 1588 que Montaigne améliora, auquel elle ajoute, employant un caractère différent, les suppléments qui figurent dans le fameux exemplaire de Bordeaux.

A son défaut, on utilisera l'édition des **Essais** d'Albert THIBAUDET (*Bibliothèque de la Pléiade*, 1937) qui se contente de reproduire le texte de l'exemplaire de Bordeaux.

Toute étude des **Essais** débutera par une lecture attentive de l'alerte somme de Pierre MOREAU : **Montaigne, l'Homme et l'Œuvre** (Paris, 1939) que l'on complètera par l'ingénieux opuscule de Pierre VILLEY : **Les Essais de Michel de Montaigne** (Paris, 1940) et **l'État présent des études montaignistes** dressé par F. DUVIARD (*Inform. litt.* VIII, 1956, 171).

Le caractère et les mœurs de Montaigne sont judicieusement représentés par Paul BONNEFON dans **Montaigne** (Bordeaux et Paris, 1893) et **Montaigne et ses Amis** (Paris, 1898). La monographie récente de Pierre BARRIERE : **Montaigne, gentilhomme français** (Bordeaux, 1948) permet d'apercevoir ce qui dans les travaux de Paul Bonnefon reste sujet à controverse.

Si **La Pensée religieuse de Montaigne** (Paris, 1936) de Mathurin DRÉANO témoigne d'un certain parti pris ecclésiastique, l'essai de Rachel BESPALOFF, **L'Instant et la Liberté chez Montaigne** (*Etre et Pensée*, 30e Cahier, Neuchâtel, La Baconnière, 1950) tend à faire, avec quelque exagération, de Montaigne l'un des précurseurs de la doctrine existentialiste.

Les idées de Montaigne sur l'éducation ont été définitivement éclaircies par Paul PORTEAU : **Montaigne dans le monde pédagogique de son temps** (Paris, 1939).

Tandis que les grammairiens trouveront d'heureuses suggestions dans l'ouvrage de Joseph COPPIN : **Étude sur la grammaire et le vocabulaire de Montaigne** (Lille, 1925), les candidats à l'agrégation des lettres modernes pourront s'inspirer avec fruit de la thèse de Camilla HILL HAY : **Montaigne, lecteur et imitateur de Sénèque** (Poitiers, 1938).

A.-M. SCHMIDT.

Pierre CORNEILLE

Mélite, Clitandre, La Galerie du Palais, La Place royale, Médée, L'Illusion comique

La **Bibliographie cornélienne** d'A. PICOT (1876), et les **Additions...** de Le VERDIER et PELAY (1908) devront être complétées, d'une part au moyen des **Manuels** de G. LANSON (1931) et de J. GIRAUD (1939 et 1956), de l'autre en consultant la bibliographie de R. RANCŒUR, dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*. G. COUTON a publié dans l'*Information littéraire* (mars-avril 1956) et dans son **Corneille** (1958) deux précieuses bibliographies sélectives et critiques.

Ce dernier ouvrage apporte une mise au point solide sur la biographie du poète. On pourra s'appuyer également sur la commode chronologie de L. HERLAND **(Corneille par lui-même,** 1954).

L'édition de base reste celle de MARTY-LAVEAUX (1862-1868). On la consultera en tenant compte des réserves et des corrections apportées par G. COUTON dans les deux travaux cités plus haut. On pourra utiliser comme édition de travail, soit celle de P. LIEVRE (Gallimard, 1934 ; éd. complétée par Roger CAILLOIS, 1950), soit celle de M. RAT (Garnier, 1942). Mais la connaissance du texte original étant indispensable pour la compréhension de la dramaturgie du jeune Corneille, il faudra lire **Mélite, Clitandre** et l'**Illusion comique** dans les éditions critiques et commentées respectivement procurées par M. ROQUES et M. LIEVRE (*Textes litt. français*, 1950), R. L. WAGNER (*id.*, 1949) et R. GARAPON (*Textes français modernes*, 1957).

Parmi les très nombreuses études générales consacrées au théâtre de Corneille depuis celle de LANSON (1898), on retiendra les essais suggestifs de J. SCHLUMBERGER (**Plaisir à Corneille,** 1936), de R. BRASILLACH (**Pierre Corneille,** 1938), de L. HERLAND (**Corneille par lui-même,** 1954) et de B. DORT (**Pierre Corneille dramaturge,** 1957). On s'appuyera surtout sur le **Corneille** de G. COUTON déjà cité, sans négliger les utiles indications et les heureuses formules apportées par A. STEGMANN (**L'œuvre de Corneille,** « Classiques France », Hachette 1954).

Le gros livre de Louis RIVAILLE, **Les Débuts de P. Corneille** (1936) dispensera, pour les premières comédies de Corneille jusqu'à **La Place royale,** de consulter la monumentale **History of French Dramatic Literature** de H. C. LANCASTER (I, 1929 ; II, 1932). Les deux ouvrages devront être complétés par O. NADAL, **Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille** (1948) et A. ADAM, **Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle** (vol. I, 1948). P. BENICHOU, **Morales du Grand Siècle** (1948), permettra de situer Corneille par rapport aux conceptions de la vie qui furent celles de ses contemporains.

Sur **Mélite,** on complétera les indications données par M. ROQUES dans l'édition citée avec G. COUTON, **Réalisme de Corneille** (1953), qui apporte une mise au point au problème des rapports de la vie et de l'œuvre du jeune Corneille, et propose une interprétation sociale de certaines situations fondamentales dans ses comédies. Les rapports possibles de **Clitandre** et de la littérature anglaise ont été étudiés par P. LEGOUIS (*Rev. d'Hist. du Théâtre*, 1951-II) et Cl.-E. ENGEL (*Rev. des Sciences hum.*, fasc. 95, juillet-sept. 1959). Pour apprécier l'originalité de Corneille dans **Médée,** on consultera, avec précautions, L. M. RIDDLE, **The Genesis and sources of P. Corneille's tragedies,** Baltimore, 1926. Enfin, à propos de **l'Illusion comique,** on pourra feuilleter R. J. NELSON, **Play within a play...,** New Haven, 1958.

Les pièces du jeune Corneille sont d'un apprenti qui s'efforce à trouver sa voie en accordant plus de prix à l'observation des exigences du métier qu'aux théories des doctes. A cet égard, on devra lire attentivement les avis au lecteur et les dédicaces, notamment en tête de **Clitandre** et de **La Suivante.** On se reportera également à R. BRAY, **La formation de la doctrine classique** (1927 ; 2e éd. 1951) et à J. SCHERER, **La Dramaturgie classique,** 1951. Les problèmes concrets de la mise en scène sont étudiés en particulier par H.-C. LANCASTER dans son éd. du **Mémoire de Mahelot** (1920), S.-W. HOLSBOER dans son **Histoire de la mise en scène...** (1933) et G.-R. KERNODLE, **From Art to Theatre,** Chicago, 1944. On se familiarisera avec l'histoire des genres grâce aux ouvrages de J. MARSAN, **La pastorale dramatique...,** 1905), G. LANSON (**Esquisse d'une histoire de la tragédie française,** 1920 ; réimpr. 1954), H. C. LANCASTER (**The french tragi-comedy,** Baltimore, 1907) et M. T. HERRICK (**Tragicomedy,** Univ. of Illinois, 1955).

Sur les problèmes de langue et de style, on pourra se reporter au **Lexique** de l'édition Marty-Laveaux et à celui de GODEFROY (1862), ainsi qu'aux thèses de R. CRETIN sur **Les images dans l'œuvre de Corneille** (1927). On se gardera d'abuser du mot **préciosité** à propos des premières pièces de Corneille, comme a pu le faire G. L. van ROOSBROECK (**Preciosity in Corneille's early plays,** *Philolog. Quarterly*, 1927) ; et on préférera qualifier de « galant » le style des amoureux de Corneille inspiré par le pétrarquisme et le marinisme (cf. article de R. PINTARD dans *XVIIe siècle*, n° 20, 1953).

En revanche, la notion de **baroque,** à condition de l'utiliser avec discernement, et de ne pas en faire un principe d'explication universel, pourra être retenue : on consultera sur ce point les pages suggestives de V. VEDEL, in **Deux classiques français...,** Paris, 1935, et les articles précis et mesurés de R. LEBEGUE in *Bibl. d'Humanisme et Renaiss.*, 1942-II et *XVIIe siècle*, n° 20, 1953 (dans le même numéro, R. GARAPON distingue avec soin comédie baroque et comédie burlesque).

Jacques MOREL.

VOLTAIRE

VOLTAIRE : **Candide, l'Ingénu, Micromégas, Zadig**

1° *Bibliographie voltairienne.*

Sur les œuvres de Voltaire, l'ouvrage de base reste BENGESCO (1882-1890), 4 vol. On l'utilisera plus facilement grâce à la table qu'en a constituée Jean MALCOLM (Genève, 1953).

Mary M. BARR avait établi une bibliographie des ouvrages relatifs à Voltaire (1825-1925), New York, 1929. Elle l'a complétée dans les *Modern Language notes* (1933, tome 48, p. 292-307), pour la période de 1926 à 1930, et *ibid.*, 1941, tome 56, p. 563-582, pour la période de 1931-1940.

Voir aussi de René POMEAU (*Information littéraire* de mars-avril 1952 : **Où en sont les études sur Voltaire?** et la note bibliographique complémentaire ajoutée par J. FABRE dans la réédition du **Voltaire** de R. NAVES (Paris, Hatier-Boivin, 1958).

2° *Editions d'ensemble et ouvrages généraux.*

L'édition dite de Kehl (Paris, 1784-1789, 70 vol.) n'a qu'un intérêt historique. On utilisera comme édition de base celle de Louis MOLAND (Paris, Garnier, 1883-5, 52 vol.) qui reproduit presque intégralement celle de BEUCHOT (1834-1840, 72 vol.). A signaler dans l'édition Moland le tome 1, avec tables des œuvres et documents sur la vie de Voltaire, et les tomes 51-2, contenant un index alphabétique très utile.

La correspondance éditée à Genève (en anglais) par Th. BESTERMAN s'arrête actuellement en 1763 (t. LI). On y joindra, du même éditeur, les **Lettres d'amour de Voltaire à sa nièce** (Paris, 1957).

Sur la vie et l'entourage de Voltaire, le livre de base reste : G. DESNOIRESTERRES, **Voltaire et la société de son temps,** Paris, 1867-1876, 8 vol.

Quelques livres généraux, indispensables à nos yeux :

G. LANSON, **Voltaire,** Paris, 1906.
A. BELLESORT, **Voltaire,** Paris, 1925.
R. NAVES, **Voltaire,** Paris, 1942.
R. POMEAU, **Voltaire par lui-même,** Paris, 1955.

La thèse de doctorat de R. POMEAU : **La religion de Voltaire** (Paris, 1956) donnera sur tous les grands problèmes de la pensée et de la sensibilité voltairiennes des vues neuves et riches.

3° *Sur les contes.*

Comme éditions : celle de la Pléiade, par R. GROOS (1937) assez indigeste ; celle des Belles-Lettres, par Ph. VAN TIEGHEN (1930), au texte soigneusement établi, mais dont la présentation est rapide ; celle des éditions Garnier, par H. BENAC, Paris, 1949 et celle du Club des libraires, par R. BARTHES, Paris, 1958, 2 volumes, qui offrent chacune une préface intéressante.

Sur les principaux contes, des éditions critiques :

I. O. WADE : **Micromégas** (Princeton, 1950).
G. ASCOLI : **Zadig** (Paris, 1929).
A. MORIZE : **Candide,** Paris, 1914.
R. POMEAU : **Candide,** Paris, 1959.
W. JONES : **l'Ingénu,** Paris, 1936, réédité en 1958 ;

toutes d'un grand intérêt, sauf celle de **l'Ingénu,** très sommaire.

Pas d'étude d'ensemble sur les contes. Un ouvrage récent de I. O. WADE sur **Voltaire and Candide** (Princeton, 1959). Une nouvelle édition des **Contes,** par ETIEMBLE, est attendue dans la Bibliothèque de la Pléiade.

J. VAN DEN HEUVEL.

CHATEAUBRIAND

Mémoires d'outre-tombe, Ire et IIe parties

I. *Textes.*

Le programme limite l'étude de l'œuvre aux deux premières parties et se réfère à la fois à l'édition de la Pléiade (t. I, jusqu'à la p. 665) et à l' « édition du Centenaire » (t. I et II, jusqu'à la p. 286). Ces deux éditions ne sont pas identiques ; la première, procurée par Maurice LEVAILLANT et Georges MOULINIER, fondée sur l'édition originale et sur les deux dernières copies du texte, fournit l'état définitif de l'œuvre — ou présumé tel, à défaut du manuscrit suprême, dont il ne subsiste que des épaves ; la seconde, publiée chez Flammarion par Maurice LEVAILLANT (4 vol., 1948, éd. en 2 vol., 1949-1950), tend à restituer ce qu'étaient les **Mémoires d'outre-tombe** en 1841, avant les retranchements et remaniements qui furent imposés à Chateaubriand par les circonstances. Les différences entre ces deux éditions sont surtout sensibles dans les IIIe et IVe parties ; elles sont

moindres, mais non négligeables — aussi bien dans l'ordonnance des livres et des chapitres que dans le détail du texte — pour les Ire et IIe parties. Il est préférable d'utiliser l' « édition du Centenaire », plus maniable, mais aussi plus proche des manuscrits et des intentions véritables de l'auteur.

Pour se représenter le visage de l'œuvre à sa publication, on pourra se reporter à l'édition Biré (Garnier, 1898-1899 ; rééd. en 1947 par les soins de Pierre MOREAU) qui reproduit le texte de l'originale, mais en y introduisant une division en livres, rétablie par conjecture ; l'édition originale (Penaud, 1849-1850) offrait un texte continu, réparti en douze volumes.

II. — *Témoignages.*

MARCELLUS (Cte de), **Chateaubriand et son temps** (Michel Lévy, 1859). Marcellus a assisté « à la confection de la première partie des *Mémoires* » ; il apporte un témoignage très précieux sur Chateaubriand écrivain et sur sa façon de travailler.

III. — *Premières réactions de la critique.*

Publiés en feuilletons dans **la Presse** en 1848-1850 et en volumes en 1849-1850, les **Mémoires d'outre-tombe** ont déconcerté les critiques ; on aura une idée de l'accueil qui leur fut réservé par les réactions de SAINTE-BEUVE : trois articles du **Constitutionnel** (18 mars, 27 mai, 30 septembre 1850), réunis dans les **Lundis** (t. I-II) ; notes sur les **Mémoires d'outre-tombe** au tome II de **Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire** (Garnier, 1861).

IV. — *Etudes et documents.*

Chateaubriand considérait lui-même ses écrits antérieurs comme les « matériaux » et les « pièces justificatives » de ses **Mémoires.** L'étudiant rafraîchira ses souvenirs sur les autres œuvres de l'écrivain en consultant l'excellente synthèse de Pierre MOREAU : **Chateaubriand, L'homme et l'œuvre** (Coll. *Connaissance des Lettres*, Hatier-Boivin, 1956). Il pourra ensuite orienter son travail d'après l'étude condensée que Maurice LEVAILLANT a consacrée à l'ensemble des **Mémoires d'outre-tombe** dans **Chateaubriand. Le Livre du Centenaire** (Flammarion, 1949).

L' « édition du Centenaire » — comme aussi celle de la Pléiade — est une somme qui permet de commenter le texte dans tous ses aspects ; il est toutefois indispensable de bien connaître deux ouvrages qui ont fait date, où les **Mémoires d'outre-tombe** se trouvent situés dans un contexte biographique mieux connu et reliés à la vie profonde de l'écrivain :

DURRY (Mme Marie-Jeanne), **La Vieillesse de Chateaubriand** (Le Divan, 1933, 2 vol.).

LEVAILLANT (Maurice), **Chateaubriand, Madame Récamier et les « Mémoires d'outre-tombe », d'après des documents inédits** (Delagrave, 1936).

Selon les différents aspects que l'étude des **Mémoires d'outre-tombe** impose d'envisager, l'information sera complétée dans les directions suivantes :

a) **Genèse et ordonnance.**

LEVAILLANT (Maurice), **Deux livres des Mémoires d'outre-tombe,** t. I, p. 1-120.

Pour juger du travail auquel Chateaubriand s'est livré sur les deux premières parties des **Mémoires,** de l'évolution de ses intentions, de ses corrections, de ses hésitations et de ses repentirs, on pourra consulter, à titre de documents, les textes suivants, publiés d'après les manuscrits :

— DURRY (Mme Marie-Jeanne), **En marge des Mémoires d'outre-tombe, fragments inédits** (Le Divan, 1933) ; v. p. 63 et suiv.

— **Mémoires de ma vie. Première version des Mémoires d'outre-tombe (Livres I, II, III),** publiés par Maurice LEVAILLANT (Jacques et René Wittmann, 1948).

Cette « première version » date de 1826 ; des extraits qui donnent une idée de l'état du texte des **Mémoires** en 1834 figurent au t. I de l' « édition du Centenaire », Appendice II, p. 550 et suiv. ; appartenaient également au manuscrit de 1834 **Incidences. Digression philosophique (Quatre chapitres inédits des Mémoires d'outre-tombe,** éd. critique publiée par Mme Georges MOULINIER, Gallimard, 1947) ; ces pages sont reproduites au t. I de l' « édition du Centenaire », Appendice XVIII, p. 613-633, et au t. I de l'édition de la Pléiade, p. 1070-1089.

b) **Quelques sources** (L'étude des sources est à peine ébauchée).

LETESSIER (Fernand), **Chateaubriand et la biographie Michaud,** *Rev. Hist. litt. France*, octobre-décembre 1950, p. 404-419.

c) **Chateaubriand dans les Mémoires d'outre-tombe (Ire et IIe parties) : la vie et les œuvres.**

La question est de faire la part de la vérité et de la fiction ; on trouvera dans les notes et appendices des t. I-II de l' « édition du Centenaire » ainsi qu'au t. I de l'édition de la Pléiade, p. 1120-1192, en tête des notes et remarques consacrées à chaque livre, une bibliographie détaillée dans laquelle, il faut signaler l'importance des travaux de Georges COLLAS, de Marcel DUCHEMIN (**Chateaubriand, Essais de critique et d'histoire littéraire,** Vrin, 1938) et des mises au point publiées dans le *Bulletin de la Société Chateaubriand* (nos 1, 2, 4, 5, 6). On y ajoutera les études de Georges COLLAS **(La jeunesse bretonne),** d'Amédée OUTREY **(Le Voyageur),** de Pierre MOREAU **(L'auteur du « Génie » et le christianisme)** réunies dans **Chateaubriand. Le livre du Centenaire**; et, sur quelques points précis :

MARTINO (Pierre), **Le Voyage de Chateaubriand en Amérique, essai de mise au point, 1952,** *Rev. Hist. litt. France*, avril-juin 1952, p. 149-164.

POMMIER (Jean), **Le Cycle de Chactas**, *Rev. de litt. comp.* 1938, XVIII, p. 604-629.

MOUROT (Jean), **Études sur les premières œuvres de Chateaubriand, Tableaux de la nature, Essai sur les révolutions** (Thèse compl. de Paris, 1960, *pour paraître*).

CHRISTOPHOROV (Pierre), **La Genèse du « Génie du christianisme ».** (*Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises*, juillet 1953).

ANDLAU (Béatrix d'), **Chateaubriand et « les Martyrs », Naissance d'une épopée** (José Corti, 1952).

BASSAN (Fernande), **Chateaubriand et la Terre sainte** (P.U.F., 1959).

L'étudiant doit savoir que les données biographiques des **Mémoires** doivent être contrôlées à l'aide des indications de la Correspondance, dont l'édition — inachevée —, procurée par Louis THOMAS, réunit des lettres de la période 1789-1824 (**Correspondance générale de Chateaubriand,** 5 vol., Champion, 1912-1924). Les références d'autres lettres, non recueillies dans la **Correspondance générale** et publiées depuis, sont données dans les notes des éditions « du Centenaire » et de la Pléiade (il s'agit notamment des lettres à Baudus, importantes pour l'histoire de la conversion de Chateaubriand).

d) **Le mémorialiste ; Chateaubriand témoin de son temps.**

Il n'existe aucune étude d'ensemble sur cet aspect des **Mémoires d'outre-tombe** ; les notes des éditions du « Centenaire » et de la Pléiade, la bibliographie du sous-titre précédent en fournissent des éléments. Quelques indications sont données par Victor-L. TAPIÉ : **L'Historien** dans **Chateaubriand. Le Livre du Centenaire.**

e) **Chateaubriand dans les « Mémoires d'outre-tombe » : l'homme, les tendances profondes.**

Outre les deux grands ouvrages cités de Mme DURRY et de Maurice LEVAILLANT, consulter :

LE SAVOUREUX (Dr Henri), **Introduction à une psychologie de Chateaubriand,** dans **Chateaubriand. Le Livre du Centenaire.**

LEVAILLANT (Maurice), **Le véritable Chateaubriand,** *The Zaharoff Lecture for* 1951 (Oxford, 1951).

f) **L'écrivain.**

Mme DURRY, dans **la Vieillesse de Chateaubriand,** Maurice LEVAILLANT dans l'Introduction à l' « édition du Centenaire », Pierre MOREAU dans **Chateaubriand, l'homme et l'œuvre,** définissent avec bonheur et précision l'originalité, la nouveauté de l'art et du style des **Mémoires d'outre-tombe.**

Les éléments de ce style, le vocabulaire, la syntaxe, les procédés, la phrase sont étudiés par Charles BRUNEAU, au t. XII de l'**Histoire de la Langue française,** Livre V, Chap. II, p. 295-326 **(Chateaubriand après 1815)** et par Jean-Maurice GAUTIER : **Le Style des Mémoires d'outre-tombe** (Paris, Minard-Genève, Droz, 1959).

Un essai pour définir le rythme et la sonorité du style de Chateaubriand, sa marque propre, son « accent », est tenté par Jean MOUROT : **Le Génie d'un Style. Chateaubriand. Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe** (Armand Colin, 1960).

N. B. — L'œuvre critique imposante consacrée par Maurice LEVAILLANT à l'auteur des **Mémoires d'outre-tombe** va s'enrichir d'un nouveau livre : **Chateaubriand, prince des songes** (pour paraître en septembre 1960, chez Hachette).

Jean MOUROT.

GIRAUDOUX

Amphitryon 38, La Guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre

Textes.

Pour chacune des trois pièces, on utilisera les éditions courantes (Grasset).

La Petite Illustration donne des photographies prises lors

des créations et quelques extraits de la critique : 1930, n° 471 (*A.* 38) ; 1935, n° 751 (*G. T.*) ; 1937, n° 826 (*El.*).

Il existe trois éditions du **Théâtre complet** :

1° *Ides et Calendes*, Neuchâtel et Paris, 1945-1953, 16 vol., frontispices de Christian BÉRARD ; *A.* 38, vol. 3 ; *G.T.*, vol. 6 ; *El.*, vol. 7.

2° Grasset, 2 vol., 1954. *A.* 38, *G.T.*, vol. 1 ; *El.*, vol. 2.

3° Grasset, 4 vol., 1958-1959. *A.* 38, vol. 1 ; *G.T.*, vol. 2 ; *El.*, vol. 3.

Les deux premières éditions sont épuisées. Dans celle d'*Ides et Calendes*, on consultera le vol. 13 qui donne d'importants fragments inédits de l'acte III d'*A*.38, p. 171-235. De même, le vol. 14 donne (p. 9-25) des fragments inédits de *G.T.* (acte I, sc. 2, 3, 4, 5 et acte II, sc. 13 : Hector et Ulysse) et d'*El.* (p. 27-67, 8 scènes de l'acte I et 2 scènes de l'acte II).

Bibliographies.

La thèse de R. M. ALBÉRÈS (cf. ci-dessous) contient une bibliographie méthodique des œuvres de J. G. (en particulier, théâtre, écrits sur le théâtre...) et une bibliographie, méthodique et critique des textes parus sur J. G. jusqu'en 1956.

On consultera d'autre part Laurent LE SAGE : **L'Œuvre de J. G.**, bibliographie chronologique des œuvres de J.G. jusqu'en 1955 (The Pennsylvania State University Library, University Park, Pennsylvania, et Paris, Nizet, 1956). Il existe, du même auteur, une bibliographie des textes parus sur J. G. de 1909 à 1955 : **L'Œuvre de J. G., II** (University Park, 1958) dont la disposition chronologique permet de retrouver aisément les articles concernant les trois pièces du programme (70 titres environ sur *A*.38, 40 sur *G.T.*, 50 sur *El.*). Cette bibliographie non critique mais descriptive (brèves analyses) est ronéotypée et le seul exemplaire que nous ayons pu consulter se trouve à la Bibliothèque nationale.

Voir aussi la bibliographie établie par Hans SORENSEN dans **Le Théâtre de J.G.** (cf. ci-dessous).

L'Information littéraire (1957, n° 5) a publié un excellent **État présent des études sur J. G.**, par ALBÉRÈS. — On le complètera pour les trois dernières années par les bibliographies de René RANCŒUR dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, qui ne signalent pas pour cette période de texte essentiel en français ; en anglais : D. P. INSKIP, **J. G., the making of a dramatist**, London, Oxford University Press, 1958, et Laurent LE SAGE, **J. G., his life and works**, University Park, Pennsylvania, 1959 (cet ouvrage n'a pas encore été diffusé en France au 1er septembre 1960).

Ouvrages d'ensemble.

R. M. ALBÉRÈS : **Esthétique et Morale chez J. G.**, Paris, Nizet, 1957, 572 p., thèse de doctorat, l'étude d'ensemble la plus importante sur l'homme et l'œuvre.

Gunnar HOST : **L'œuvre de J. G.**, Oslo, Aschehoug, 1942, 240 p. Commentaire précis et clair de l'œuvre ; évocation, dans une deuxième partie, de l'univers poétique de J. G.

V. H. DEBIDOUR : **J. G.**, Classiques du XXe siècle, 1955, 130 p. Très bonne initiation à J. G. Étude brillante et un peu touffue des thèmes : enfance, province, guerre, style et scène, jeunes filles, couple, Dieu ; dernier chapitre : « Tendresse, innocence et bonheur. »

M.-I. BIDAL : **G., tel qu'en lui-même**, Corrêa, 1956, 206 p. : J. G. demeure actuel et son message, malgré l'évolution de la littérature, a toujours la même valeur morale et humaine.

Témoignages et hommages.

De nombreux témoignages ont été apportés sur J. G. et son œuvre. Il convient de les consulter avec précaution. Sur les années de lycée, on trouvera d'utiles indications dans J.-M. AUCUY : **La Jeunesse de G.**, Spid, 1948. Sur la période 1905-1918, dans Paul MORAND : **G., Souvenirs de notre jeunesse**, Genève, La Palatine, 1948, qui donne d'intéressantes lettres de G. pendant la guerre.

On se reportera d'autre part aux hommages collectifs suivants : *J. G., Cahiers Comœdia-Charpentier*, publications techniques et artistiques, 1944, 42 p. — **Tombeau de G.**, *L'Arche*, mars 1944. — **Hommage à G.**, *Confluences*, septembre-octobre 1944. — **Hommage à J. G.**, *Cahiers de l'Equipe*, février 1945. — **Hommage à G.**, *Lycée de Châteauroux*, 18 *juin* 1949, Châteauroux, Langlois-Prévost impr. s. d.

Sur le théâtre.

Hans SORENSEN : **Le théâtre de J. G.**, *Acta Jutlandica*, Aarskrift for Aarhus Universitet, Ejnar Munksgaard, Copenhague, 1950, 276 p.

Très bonne étude d'ensemble qui examine d'abord minutieusement, du point de vue de la technique dramatique et en commentant les variantes de l'édition *Ides et Calendes*, les différentes pièces considérées dans l'ordre chronologique. Une deuxième partie est consacrée au style de G. où Sörensen voit l'originalité majeure de son théâtre.

Marianne MERCIER-CAMPICHE : **Le Théâtre de G. et la condition humaine**, Paris, Domat, 1954, 304 p.
Etude des principaux thèmes du théâtre de G.

Jacques ROBICHEZ.

II. — Auteurs latins

HORACE, **Satires, I-II**

I. *Editions.*

O. KELLER-A. HOLDER, 2e éd., Teubner, 1925. On y trouvera le meilleur apparat critique, ainsi qu'un index.

F. VILLENEUVE (2e éd., Coll. Budé, 1951) fournit un texte éclectique et une traduction. Cet instrument de travail doit être complété par l'excellente édition de P. LEJAY (Paris, 1911) qui comporte une introduction et un commentaire très précieux.

On peut utiliser aussi les éditions de F. KLINGNER (2e éd., 1951) et surtout de A. KIESSLING-R. HEINZE-E. BURCK, Berlin, 1957 (E. BURCK a réédité l'ouvrage de KIESSLING, en y ajoutant un appendice bibliographique, p. 353-413, qui constitue en fait une étude essentielle sur « l'état des questions »).

II. *Etudes générales sur Horace.*

On trouvera les indications les plus complètes, les plus récentes et les plus précises dans deux ouvrages :

P. GRIMAL, **Horace** (Coll. *Ecrivains de toujours*, Paris, 1958).

J. PERRET, **Horace** (Coll. *Connaissance des lettres*, Paris, 1959).

On peut aussi utiliser l'ensemble d'études suggestives publié par E. FRAENKEL, **Horace**, Oxford, 1957, et les livres plus anciens de J. F. d'ALTON, **Horace and his Age**, Londres, 1957 ; A. DUPOUY, **Horace**, Paris, 1928 ; A. ROSTAGNI, **Orazio**, Rome, 1937. Voir aussi P. BOYANCE, **Grandeur d'Horace**, *Bull. Assoc. G. Budé*, 1955, n° 4 (*Lettres d'Humanité*, XIV), p. 48-64.

Biographie d'Horace.

On peut consulter, outre les ouvrages précédents :

F. JACOB, **Horaz und seine Freunde**, 2e éd., Stuttgart, 1889.

V. POESCHL, **Horaz und die Politik**, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, Philos. Hist. Klasse, 1956, 4.

T. ZIELINSKI, **Horace et la société romaine au temps d'Auguste**, Paris, 1938.

Voir aussi l'important article de :

L. ROSS-TAYLOR, **Horace's equestrian Career.** *Amer. Journal of Philology*, XLVI, 1925, p. 161-170.

Sur Horace et Mécène, on peut consulter :

A. NOIRFALISE, **Horace et Mécène**, *Les études classiques*, XVIII, 1950, p. 289-303 ; A. KAPPELMACHER, art. **Maecenas** in *Real Encyclopädie*, XIV (1928), 218-229.

La culture d'Horace.

W. WILI, **Horaz und die augusteische Kultur**, Bâle, 1948.

F. ENGELMEIER, **Was ist in des Horaz Satiren und Episteln auf griechischem Einfluss zurückzuführen?** Diss. Erlangen, 1913.

Horace et la philosophie.

V. GIRAUD, **Les idées morales d'Horace**, Paris, 1909.

A. RABE, **Das Verhältnis des Horaz zur Philosophie**, *Arch. für gesch. der Philos.*, 1930.

N. W. DE WITT, **Epicurean doctrine in Horace**, *class. Phil.*, 34, 1939, p. 127 sqq.

Ces études concernant surtout les **Epîtres** ; elles peuvent cependant être utiles pour l'explication des **Satires.**

Les « Satires » : études spéciales.

A. CARTAULT, **Études sur les Satires d'Horace**, Paris, 1899. Essentiel.

G. C. FISKE, **Lucilius and Horace**, Univ. of Wisconsin, 1920 ; très important ; à compléter par : M. PUELMA-PIWONKA, **Lucilius und Kallimachos**, Francfort, 1949.

On peut utiliser aussi (en le nuançant au moyen des deux ouvrages précédents) : A. OLTRAMARE, **Les origines de la diatribe romaine**, Lausanne, 1926.

Voir encore : J. BOURCIEZ, **Le « sermo cotidianus » dans les Satires d'Horace**, Paris, 1927.

Nature du genre satirique :

U. KNOCHE, **Die römische Satire,** 2e éd., Göttingen, 1957 ;
O. WEINREICH, **Römische Satiren,** Zürich, 1949.

Sur la distinction de *satura* et *semo*, voir notamment :

B. L. ULLMANN, **Satura and Satire,** Class. Philology, VIII, 1913, p. 172-194.

Sur les **Satires** et la poésie lyrique, nous citerons simplement : P. GILBERT, **Catulle et Horace,** *Latomus,* I, 1937, et F. WEHRLI, **Horaz und Kallimachos,** *Museum Helveticum,* I, 1944, p. 69-76.

Style : E. K. RAND, **Horace and the spirit of comedy,** Houston, 1937 ; U. KNOCHE, **Betrachtungen über Horazens Kunst der satirischen Gesprachsführung,** *Philologus,* 1925, p. 372-390.

A. M. GUILLEMIN, **La couleur de vie dans l'œuvre d'Horace,** Les études classiques, 1935, p. 44-51.

O. NILSSON, **Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz,** *Uppsala,* 1952.

Divers.

H. HERTER, **Zur ersten Satire des Horaz,** *Rheinisches Museum,* XCIV, 1951, p. 1-42.

J. MAROUZEAU, **Horace dans la littérature française,** *Rev. ét. lat.,* XIII, 1935, p. 274-295.

A. MICHEL.

TITE-LIVE : **Livres XXI, XXII, XXV, XXX**

Editions :

WEISSENBORN-MUELLER-HERAEUS, tomes II-III, Leipzig, Teubner, 1930 sqq.

Avec traduction : E. LASSERRE, tomes IV, V, VI ; Paris, Garnier, 1948-49 ; très honorable.

Avec commentaire (en allemand) : WEISSENBORN, MUELLER et ROSSBACH, tomes IV, V, VI ; Berlin, Weidmann, 1921 sqq. ; vieillie, mais reste fondamentale.

Avec notes scolaires : RIEMANN et BENOIST, Livres XXI et XXII ; RIEMANN et HOMOLLE, 2 vol. : Livres XXIII-V, XXVI-XXX ; Paris, Hachette, 1883 (nombreuses réimpressions).

Etudes d'ensemble :

H. TAINE, **Essai sur Tite-Live** (Paris, 1866) ; à parcourir.

H. BORNECQUE, **Tite-Live** (Paris, 1933) ; inégal.

L. CATIN, **En lisant Tite-Live** (Paris, Belles-Lettres, 1944) ; présentation agréable, œuvre d'un lecteur avisé.

La meilleure synthèse sur les problèmes liviens est fournie par l'introduction de J. BAYET à son édition du Livre Ie (Paris, Belles-Lettres. 1958) qui dispense de recourir à A. KLOTZ, **Real-Encycl.** XIII, 1 (1926), **Livius** 9 col. 816-852.

Histoire :

Outre les chapitres, indispensables, de :

E. PAIS-J. BAYET, **Histoire romaine. I. Des origines à l'achèvement de la conquête** (in **Histoire générale** de G. GLOTZ, Paris, 1940).

et A. PIGANIOL, **Histoire de Rome** (Coll. *Clio*, Paris, 1949), on utilisera :

B. COMBET-FARNOUX, **Les guerres puniques** (Coll. *Que sais-je?* Paris, 1960) ; historique précis des faits politiques et militaires ;

KROMAYER-VEITH, **Militärwesen und Kriegführung der Griechen und Römer** (t. IV, 5, 2 du **Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft,** de I. von MULLER, Munich, 1928), p. 249 sqq. et surtout 288 sqq. ;

— **Schlachten-Atlas zur antiken Kriegsgeschichte** (Leipzig 1922), Tab. 3 à 8 ; représentation cartographique vraisemblable des principales batailles, dont la topographie est d'ailleurs matière à controverses.

P. BOYANCÉ, **Tite-Live et Scipion** (*Inform. littér.* II, 1950, 111-116), résumé très riche, où l'on trouvera d'autres références concernant le personnage de Scipion ;

J. van OOTEGHEM, **Chronique hannibalienne** (*Humanitas,* 1927, 103-121 ; *les Etudes class.,* 1936, 35-47).

Sources.

Bien que les résultats des recherches soient souvent incertains et décevants, on ne peut éluder ce problème ; voir, entre autres :

la mise au point de J. BAYET, *o.c.,* p. XXVI sqq. ;

W. SOLTAU, **Livius Geschichtswerk, seine Komposition und seine Quelle** (Leipzig, 1897) ; point de départ des recherches ;

A. KLOTZ, **Livius und seine Vorgänger** (*Neue Wege zur Antike II* ; problèmes de la 3e décade : Heft 10 ; Leipzig, 1941) ; essentiel mais n'est pas exempt d'arbitraire ;

H. BARDON, **La littérature latine inconnue. I. L'époque républicaine** (Paris, Klincksieck, 1952), p. 30 sqq. ; 70 sqq. ; sur les historiographes utilisés par Tite-Live :

R. JUMEAU, **Tite-Live adaptateur de Polybe** (Thèse dactylographiée, Paris, 1954) ; concerne surtout les livres XXXI sqq.

Forme :

A. W. ERNESTI, **Glossarium Livianum** (T.V. de l'édit. **Drakenboch-Kreyssig,** Berlin, 1827) ; incomplet et défectueux.

F. FUGNER, **Lexicon Livianum. T. I : A-Bustum** (Teubner, 1907).

O. RIEMANN, **Études sur la langue et la grammaire de Tite-Live** (Paris, 1879) ; encore utile, mais esprit et méthode périmés.

R. B. STEELE, série d'opuscules et d'articles sur des points particuliers de la syntaxe livienne : **Case usage in L.** (4 vol., Leipzig, 1910-1913) ; **Temporal clauses... ; Conditional statements... ; Ut, ne, quin and quominus...** (3 vol., Leipzig, 1910-1911). — Dans l'*American Journal of Philology :* **The ablative absolute...** (1902, 295 sqq. ; étude très fouillée) ; **Nominative of the perfect participle and deponent verbs...** (1903, 441 sqq.). **Causal clauses...** (1906, 46 sqq.) ; **Participle...** (1914, 163 sqq.).

R. ULLMANN, **La technique des discours dans Salluste, Tite-Live et Tacite** (Oslo, 1929) ; exagère l'influence de la rhétorique scolaire.

Sur le problème de l'évolution de la langue et du style de Tite-Live, les conclusions des recherches de M. A. SCHMIDT (Programme de Baden, 3 opusc. 1889-1892), de S.G. STACEY (*Archiv für latein. Lexicogr.* X, 1898, 17-82) et de E. B. LEASE (*Amer. Journ. of Philol.,* XXIV, 1903, 408 sqq.) ont été brièvement résumés par E. LÖFSTEDT dans **Syntactica II** (Lund, 1933), p. 294-299. Violente réaction contre les excès de la théorie évolutionniste chez K. GRIES, **Constancy in Livy's Latinity,** Dissert. de Colombia, 1939.

Voir surtout la très bonne mise au point de :

A. H. McDONALD, **The style of Livy** (*Journ. of Rom., St.,* 1957, 155-172).

On pourra négliger la controverse stérile sur la « patavinité » de Tite-Live.

Etudes particulières.

Elles sont innombrables ; on retiendra :

W. HOFFMANN, **Livius und die 2ter punische Krieg** (*Hermes,* Heft 8 ; Berlin, 1942) ;

J. CARCOPINO, **Le traité d'Hasdrubal et la responsabilité de la 2e guerre punique** (*Rev. Et. Anc.* LV, 1953, 258-293) ;

GAVIN DE BEER, **Alps and Elephants. Hannibal's march** (Londres, 1955) ; on pourra lire aussi, dans ce débat sans fin, les communications de R. DION et du Docteur de LAVIS-TRAFFORD au Congrès des Sociétés savantes qui s'est tenu a Chambéry en 1960 et dont les **Actes** (Section historique) paraîtront en 1961 ;

W. SONTHEIMER, **Der Feldzug Hannibals in Oberitalien bis zur Schlachten an der Trebia bei Livius und Polybius** (*Klio,* 1934, 84-121) ;

K. LEHMANN, **Das Trebia-Schlachtfeld** (*Histor. Zeitschrift,* CXVI, 101-112) ;

J. FUCHS, **Die Schlacht am trasimenischen See und die Methode der Schlachtfelderforschung** (*Zeitschrift für d. österr. Gymnasien,* 1911, 97-135) ; contre Kromayer ;

F. CORNELIUS, **Cannae, das militarische und das literarische Problem** (*Klio,* 26. Beiheft, Berlin, 1932) ; très utile ;

A. KLOTZ, **Dichtung und Wahrheit in der livianischen Erzählung von der Schlacht bei Cannae** (*Gymnasium,* LVI, 1949, 58-70 ; 192 sqq.) ; sévère pour Tite-Live ;

P. WUILLEUMIER, **Tarente, des origines à la conquête romaine** (Paris, 1939), p. 143 : **Annibale et Tarente;**

R. JUMEAU, **Remarques sur la structure de l'exposé livien** (*Rev. de phil.,* 1939, 21-43) ; à propos de XXX, 18-26 ;

C. PASCAL, **Studi sugli serittori latini : la battaglia di Zama in Livio, Polibio ed Appiano** (Turin, 1900).

Mais les candidats attacheront plus de prix à lire les récits correspondants de Polybe (III, VIII, XIV, XV) et d'Appien (*De rebus punicis*), pour mieux saisir l'originalité de Tite-Live.

PÉTRONE. **Le Festin de Trimalcion.**

Editions et commentaires :

du **Satiricon** : BUECHELER-HERAEUS (Berlin, Weidmann, 1922) ;

A. ERNOUT [3] (Paris, Belles-Lettres, 1950), avec traduction ;

du **Festin** :

L. FRIEDLAENDER [2] (Leipzig, 1906) avec comm. allemand,

A. MAIURI (Naples, 1945), avec comm. italien, précieux surtout pour les *realia* .

Commentaire exégétique et critique, de P. PERROCHAT [2] (Paris, P.U.F., 1952) ; excellent, indispensable ;

Autour du « Satiricon » :

A. COLLIGNON, **Étude sur Pétrone, la critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le « Satiricon »** (Thèse, Paris, 1892) ;

E. THOMAS, **Pétrone : l'envers de la société romaine** (Paris, 1912); l'un et l'autre vieillis ;

R. CAHEN, **Le Satiricon et ses origines,** *Ann. Univ. Lyon*, N.S. 38, 1925 ; très bonne mise au point.

E. HENRIOT, **Les fils de la louve. Études latines** (Paris, 1949), p. 221-238 ;

J. CARCOPINO, **La vie privée à Rome à l'apogée de l'Empire** (Paris, Hachette).

Sur le problème de la date de Pétrone, voir entre autres :

E. V. MARMORALE, **La questione petroniana** (Bari, 1948), rallié à la datation basse, fin du II[e] siècle ;

P. GRIMAL, **La date du Satiricon, A propos d'une palinodie** (*Rev. Et. Anc.*, LIII, 1951, 100-106), qui défend, avec la majorité, la chronologie traditionnelle, règne de Néron.

Pour la langue et le style, on tirera profit de :

J. K. SCHOENBERGER, **Zum Stil des Petronius** (*Glotta*, XXXI, 1948, 20-28) ;

E. CAMPANILE, **Osservazioni sulla lingua di Petronio** (*Ann. Scuola Norm. Super. Pisa*, XXVI, 1957, 54-69) ; sur le but artistique de Pétrone.

Festin de Trimalcion :

aux travaux cités par PERROCHAT (*o.c.* p. VI sq.) on ajoutera :

V. CIAFFI, **Intermezzo nella Cena Petroniana,** XLI, 10-XLVI, 8 (*Riv. Filol. e Istruz. class.* XXXIII 1955, 113-145);

L. PEPE, **Sul monumento sepolcrale di Trim.** (*Giorn. Ital. Filol.*, X, 1957, 293-300) ;

P. GRIMAL, **Sur quelques noms propres de la Cena Trim.** (*Rev. de Phil.*, 1942, 161-8).

J. BEAUJEU.

III. — Auteurs grecs

ARISTOPHANE : **Acharniens, Cavaliers, Nuées.**

THUCYDIDE : **Histoire de la guerre du Péloponnèse,** livres VI et VII.

Les pièces d'Aristophane et les livres de Thucydide mis au programme n'appartiennent pas au même moment de la guerre du Péloponnèse. On pourra cependant, pour les unes comme pour les autres, se reporter aux mêmes ouvrages d'histoire, le tome II de l'histoire grecque de GLOTZ et COHEN ou le tome V de la **Cambridge Ancient History.** De longues études, accompagnées d'une riche bibliographie, ont été consacrées par W. SCHMID à Aristophane (1946) et à Thucydide (1948) dans la *Geschichte der griechischen Literatur* (*Handbuch der Altertumswissenschaft* de Iwan MULLER, t. VII, 1, 4 et VII, 1, 5).

ARISTOPHANE.

Ces trois comédies sont contenues dans le tome I de la Collection des Universités de France (1[re] éd. 1923), dont le texte, établi par V. COULON, fait autorité. La traduction de H. VAN DAELE est, en général, exacte. Une édition plus récente a été donnée par R. CANTARELLA, à Milan (1953 : **Acharniens, Cavaliers ;** 1954 : **Nuées**).

On fera bien d'avoir constamment sous la main, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage scolaire, les **Extraits d'Aristophane et de Ménandre,** de L. BODIN et P. MAZON (Hachette, 2[e] éd., 1908) : outre des extraits commentés des trois comédies à étudier, on y trouvera une bibliographie (vieillie, mais encore utile), une introduction où se trouve l'essentiel de ce qu'il faut savoir sur les représentations, la composition et la métrique des comédies d'Aristophane, avec un précieux index des particules.

Editions commentées.

Important commentaire latin de toutes les comédies par Jan VAN LEEUWEN (Leyden, 1893-1906).

W. J. M. STARKIE, **The Acharnians of Ar.,** Londres, 1909.

Th. KOCK : **Die Ritter,** 3[e] éd., Berlin, 1882 et **Die Wolken,** 4[e] éd., 1894.

Etudes particulières.

Acharniens : C. F. RUSSO : **Aristofane, gli Acarnesi,** Bari, 1953.

Cavaliers : M. POHLENZ : **Aristophane's Ritter,** *Nachrichten der Götting. Akadem.*, Phil.-hist. Kl. 1952-5, p. 95 sqq.

H. KLEINKNECHT : **Die Epiphanie des Demos in Ar.' Rittern,** *Hermes*, 77, 1939, p. 58 sqq.

Nuées : Wolf. SCHMID : **Das Sokratesbild der Wolken,** *Philologus*, 97, 1948, p. 209 sqq.

Hartmut ERBSE : **Sokrates im Schatten der Aristophanischen Wolken,** *Hermes*, 82, 1954, p. 385 sqq.

Th. GELZER : **Ar. und sein Sokrates,** *Museum Helveticum* 13, 1956, p. 65 sqq.

Etudes sur Aristophane.

P. MAZON : **Essai sur la composition des comédies d'Aristophane,** Paris, 1904 (indispensable).

M. CROISET : **Aristophane et les partis à Athènes,** Paris, 1906 (utile).

Gilbert MURRAY : **Aristophanes, a study,** Oxford, 1933 (suggestif).

Karl REINHARDT : **Aristophanes und Athen,** *Europaische Revue*, 1938 (et **Von Werken und Formen,** Bonn, 1948, p. 285 sqq).

V. EHRENBERG : **The people of Aristophanes,** 2[e] éd. Oxford, 1951 (très utile).

Lexique.

O. J. TODD : **Index Aristophaneus,** Cambridge Mass., 1932.

THUCYDIDE.

Texte et traduction publiés dans la Collection des universités de France par L. BODIN et J. de ROMILLY (t. IV, 1955).

L'édition commentée la plus riche reste celle de J. CLASSEN, revue par J. STEUP (Berlin, 1922). L'excellent commentaire historique de A. W. GOMME n'est paru que jusqu'au livre V (1956) : mais on peut se reporter au tome I qui contient une importante introduction (Oxford, 2[e] éd., 1950).

Les deux ouvrages français fondamentaux sont ceux de Jacqueline de ROMILLY : **Thucydide et l'impérialisme athénien,** 2[e] éd., 1951 et **Histoire et Raison chez Thucydide,** 1956, où l'on trouvera une abondante bibliographie. Voir aussi son article : **L'utilité de l'histoire chez Thucydide** (*Entretiens sur l'antiquité classique*, Fondation Hardt, Vandœuvres-Genève, t. IV, 1958). On lira encore avec intérêt : **La Campagne avec Thucydide** d'Albert THIBAUDET (1922).

On pourra y ajouter le **Thucydides** de J. H. FINLEY (2[e] éd., Harvard Un. Pr., 1947) et, de H. PATZER, **Das Problem der Geschichtsschreibung und die thukydideische Frage,** Berlin, 1937.

Outre les histoires générales, auxquelles on devra se reporter pour l'interprétation historique des deux livres, il sera utile de consulter :

J. B. GRUNDY : **Thucydides and his Age,** 2 vol., Oxford, 1948.

O. LUSCHNAT, **Die Feldherrnreden im Geschichtswerk des Th.,** *Philologus*, Supp. XXIV, 1942.

J. HATZFELD, **Alcibiade. Étude sur l'histoire d'Athènes à la fin du V[e] siècle.** Paris, 2[e] éd., 1951 (important).

H. WENTKER, **Sizilien und Athen : die Begegnung der attischen Macht mit den Westgriechen.** Heidelberg, 1956 (mise au point indispensable par Ed. WILL, dans son compte rendu, *Rev. de Phil.*, 1957, p. 267 sqq.).

Jean BERARD, **La colonisation de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'antiquité.** 2[e] éd., Paris, 1957.

Pour l'étude de la langue de Thucydide, on dispose d'un **Lexique** de G.-A. BETANT (Genève, 1843-47) et d'un **Index** de M. H. N. VON ESSEN (Berlin, 1887). Voir J. ROS : **Die Metabole (Variatio) als Stil-prinzip des Th.,** Paderborn, 1938.

Jean DEFRADAS.

IV. — Lettres modernes (1)

A. LA PENSÉE STOICIENNE AU TEMPS DE L'EMPIRE

C. MARTHA, **Les moralistes sous l'Empire romain** (Paris, 1872), en particulier p. 1-100 ; 155-169 ; vieilli.

E. BRÉHIER, **Histoire de la philosophie. I. Antiquité et Moyen Age**, 2² (Paris, 1951), p. 284-331 ; 415-430 ;

M. POHLENZ, **Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung** (2 vol., Gœttingen, 1948) ; fondamental; le stoïcisme à Rome : I, 257-366 ; II, 134-179 ;

J. BAYET, **Science cosmique et sagesse dans la philosophie antique** (*Diogène*, VI, 1954, 41 sqq.).

SÉNÈQUE : **Lettres à Lucilius**, livres I-IV

Texte établi par F. PRÉCHAC et traduit par H. NOBLOT, tome I, Paris, Belles-Lettres, 1945 ; introduction importante.

P. GRIMAL, **Sénèque : sa vie, son œuvre, avec un exposé de sa philosophie** (Paris, P.U.F., 1948) ; simple et clair.

E. ALBERTINI, **La composition dans les ouvrages philosophiques de Sénèque** (Paris 1923) ; livre de base ;

ÉPICTÈTE : **Manuel**

Texte grec des **Entretiens** et du **Manuel** édité par SCHENKL et SCHWEIGAEUSER (Leipzig-Teubner, 1916);

Entretiens et Manuel, traduction — sans le texte — de J. SOUILHÉ et A. JAGU (Paris, Belles-Lettres, 1950) : bonne introduction de J. SOUILHÉ à son édition des **Entretiens**, I (Paris, Belles-Lettres, 1943) ; les candidats devraient lire le texte complet de la partie conservée des **Entretiens**, dont le **Manuel** constitue une sorte de florilège ;

A. BONHÖFFER, **Epictet und die Stoa** (Stuttgart, 1890) ;

— **Die Ethik des Stoikers Epictet** (Stuttgart, 1894) ;

— **Epictet und das Neue Testament** (Giessen, 1911) ; ces trois ouvrages sont fondamentaux ;

Th. COLARDEAU, **Étude sur Epictète** (Paris, 1903) ;

O. HALBAUER, **De Diatribis Epicteti** (Leipzig, 1911) ;

J. LE HIR, **Les fondements psychologiques et religieux de la morale d'Epictète** (*Bull. Assoc. G. Budé*, XIII, 1954, 78-93).

J. BEAUJEU.

B. TROIS LÉGENDES ANTIQUES

ESCHYLE, **Les Choéphores** ; SOPHOCLE, **Electre** ; GIRAUDOUX, **Electre.**

EURIPIDE, **Médée** ; SÉNÈQUE, **Médée** ; CORNEILLE, **Médée.**

PLAUTE, **Amphitryon** ; MOLIÈRE, **Amphitryon** ; GIRAUDOUX, **Amphitryon** 38 ;

Les origines mythologiques pourront être étudiées dans les articles appropriés du **Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine** de Pierre GRIMAL (P.U.F., 2ᵉ éd. 1958). Bien que les candidats n'aient pas à connaître le déroulement détaillé des trois thèmes littéraires à travers les siècles, ni leur traitement dans des œuvres mineures, ils auront intérêt à suivre les prolongements modernes des deux premiers chez Voltaire **(Oreste)**, Eugène O'NEILL **(Le deuil sied à Electre)**, et ANOUILH **(Médée)**, et à lire, à défaut des **Amphitryons** de Camoëns et de celui de Heinrich VON KLEIST, lesquels n'ont pas été traduits en français, les **Sosies** de Rotrou.

J. V.

ESCHYLE, **les Choéphores.** Trad. de Paul MAZON (Coll. *Univ. de France*, t. II).

SOPHOCLE, **Electre.** Trad. de P. MAZON (Coll. *Univ. de France*, t. II).

(Ces deux traductions existent aussi, sans le texte grec, dans la collection *Les grandes œuvres de la littérature grecque*).

EURIPIDE, **Electre.** Trad. L. PARMENTIER (Coll. *Univ. de France*, t. IV).

Les notices jointes à ces traductions fourniront les renseignements indispensables à la connaissance de la légende d'Oreste et d'Electre. Pour une biliographie plus complète et une comparaison entre diverses versions de l'Orestie, voir J. DEFRADAS : **Les Thèmes de la propagande delphique**, Paris, 1954, p. 160-207 et **D'Homère à J. L. Barrault : Esquisse d'une histoire de l'Orestie**, *Inform. litt.*, 1957, p. 17-24.

Si l'on veut replacer ces tragédies dans l'ensemble de l'histoire du théâtre athénien, on pourra lire :

Albert WILLEM, **Melpomène, histoire de la tragédie grecque**, Liège-Paris, 1932. L'ouvrage le plus riche est celui de M. POHLENZ, **Die griechische Tragödie**, 2 vol., 2ᵉ éd., Gœttingen, 1954.

EURIPIDE, **Médée**, trad. de L. MERIDIER (Coll. *Univ. de France*, t. I). A la notice de cette édition, ajouter L. SECHAN, **La légende de Médée**, *Rev. des Etudes grecques*, 1927, p. 234-310.

Jean DEFRADAS.

SÉNÈQUE, **Médée.** Edition et traduction de L. HERRMANN, **Tragédies**, tome I, Paris, Belles-Lettres, 1924 ;

L. HERRMANN, **Le théâtre de Sénèque** (Paris, Belles-Lettres, 1924), ouvrage de base ;

Fr. GIANCOTTI, **Saggio sulle tragedie di Seneca** (Turin, 1954) ;

N. T. PRATT, **Dramatic suspense in Seneca and in his Greek precursors** (Princeton Univ. Press, 1939) ;

— **The stoic base of Seneca's drama** (*Trans. Amer. Philol. Assoc.* 1948, 1-11) ;

W. SCHULZE, **Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas** (Dissert. Halle, 1937) ;

M. LEBEL, **De la « Médée » d'Euripide aux « Médées » d'Anouilh et de Jeffers** (*Phoenix*, X, 1956, 139-159).

J. BEAUJEU.

Légende d'Amphitryon.

Les **Amphitryons** tragiques perdus de la littérature grecque antique ont fourni à Franz STOESSL un article ingénieux, mais aventureux dans *Trivium* (Zürich, Jahrgang II, 1944, p. 93-117) : **Amphitryon, Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes.**

L'**Amphitryon** de PLAUTE a été édité et traduit par A. ERNOUT (*Théâtre* de Plaute, Paris, les Belles-Lettres, vol. I), dont l'introduction est à compléter par le **Plaute** de P. LEJAY (Paris, 1925). Le développement de la légende à partir de Plaute a été étudié de façon incomplète mais sérieuse par Örjan LINDBERGER (traduction anglaise sous le titre **The Transformations of Amphitryon**, par Erik SJÖGREN, Stockholm, Almquist et Wiksell, s.d. [1956] ; c. r. par J. VOISINE, *Orbis litterarum*, Copenhague, 1959, p. 244-6). Hansres JACOBI avait publié en 1952 une étude limitée à Plaute et à ses principaux imitateurs français et allemands (**Amphitryon in Deutschland und Frankreich**, Zürich, Juris-Verlag ; c. r. par J. VOISINE, *Rev. de litt. comp.*, 1953, p. 472-4).

Les traitements du thème avant Rotrou et Molière sont présentés par J. VOISINE, **Amphitryon dans le théâtre européen de la Renaissance**, *Bull. Assoc. G. Budé*, septembre 1954 (corriger dans cet article l'erreur qui fait du *chancelier* Thomas More un *archevêque*).

Les sources de l'**Amphitryon** de Molière sont indiquées dans les éditions de Despois et Mesnard (**Théâtre** de Molière, *Coll. des Grands Ecrivains francais*, vol. VI) et de P. MELESE (*Textes littér. francais*, Paris, 1950).

Voir aussi : P. MELESE, **Rotrou et Molière**, *Rev. Hist. du Théâtre*, 1950, p. 259-265. La comparaison avec Plaute est établie par A. ERNOUT dans un article de *Neophilologus*, Groningue, 1949, p. 113-20. La controverse suscitée par P. LOUYS et reprise par H. POULAILLE sur l'attribution à Corneille de l'**Amphitryon** de Molière n'est mentionnée ici que pour mémoire, de même que la tradition, défendue encore récemment par A. ADAM, interprétant les amours de Jupiter et d'Alcmène comme ceux de Louis XIV et de la Montespan. On se reportera à ce sujet aux **Bibliographies moliéresques** de P. LACROIX et de SAINTONGE et CHRIST, lesquelles donnent une idée du prestige européen de la pièce de Molière.

Après MOLIERE, et avant GIRAUDOUX, le poète qui fit le plus pour le renouvellement de la légende fut Heinrich von KLEIST (**Amphitryon**, 1807) dont on ne peut ignorer l'influence sur Giraudoux. Plusieurs des études qu'on tinspirées les rapports Molière-Kleist d'une part, Kleist-Giraudoux de l'autre, sont difficilement accessibles. Sur les seconds, voir l'article de J. J. ANSTETT dans *Les Langues modernes*, août-octobre 1948, à compléter par celui de Laurence LE SAGE, **Giraudoux's German Studies**, *Modern Language Quarterly*, vol. XII, 1951, p. 353-9. Sur l'utilisation par Giraudoux de ses devanciers, les variantes données dans l'édition de son **Théâtre complet** (Neuchâtel et Paris, *Ides et Calendes*) fournissent d'utiles indications.

(1) Les indications ci-dessus sont à compléter, en ce qui concerne Montaigne, Corneille, Voltaire et Giraudoux, par celles données sur les auteurs français figurant au programme commun des agrégations classique et moderne.

III. L'ORIENT DANS LA LITTÉRATURE PHILOSOPHIQUE DU XVIIIe SIÈCLE

Les Mille et une Nuits, trad. GALLAND, Classiques Garnier, vol. I.

MONTESQUIEU, **Lettres persanes.**

VOLTAIRE, **Zadig,** pour mémoire.

W. BECKFORD, **Vathek.**

Éd. et trad. du texte arabe des **Mille et une Nuits** sont cataloguées par V. CHAUVIN, **Bibliographie des Ouvrages arabes** [...], t. IV (Liège, 1900), qui donne aussi (t. V-VIII, 1901-3) les résumés des contes. On feuilletera si possible une vieille édition de GALLAND pour se faire une idée du découpage en « Nuits », abandonné par G. PICARD.

Sur la fortune du recueil en France, à défaut d'études récentes et facilement accessibles (voir celle de G. PIROUE dans *La Table ronde* de juillet-août 1958), on se reportera aux grandes enquêtes de P. MARTINO, **L'Orient dans la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle**, Paris, Hachette, 1906, et de Marie-Louise DUFRENOY, **L'Orient romanesque en France, 1704-1789** (2 vol., le deuxième constitué par la bibliographie, Montréal et Paris, 1946-7 ; c. r. par D. MORNET, *Rev. d'Hist. littér. de la France*, 1950, p. 86 sqq.) ; à celle plus étroitement circonscrite de N. D. SAMSANI, **L'Iran dans la littérature française**, Paris, P.U.F., 1936.

Plusieurs bonnes éditions des **Lettres persanes** de MONTESQUIEU : éd. critiques de BARCKHAUSEN, Hachette, *Soc. Textes fr. mod.*, 1913, 2 vol., E. CARCASSONNE, Paris, Belles-Lettres, 1929, et A. ADAM, *Textes litt. fr.*, Genève, Droz — Lille, Giard, 1954 ; éd. R. CAILLOIS dans les **Œuvres complètes de M.**, *Bibl. de la Pléiade*, N.R.F., 1949-51 ; et éd. du Club français du Livre avec introduction d'ETIEMBLE, Paris, 1955.

On trouvera une bibliographie sur Montesquieu et son œuvre dans J. EHRARD, **Les Études sur Montesquieu et l'Esprit des lois**, l'*Information littéraire*, mars-avril 1959.

Les **Lettres persanes** ont fait l'objet d'un cours en Sorbonne de Ch. BRUNEAU publié en 1954 par la S.E.D.E.S., Paris, et de nombreuses études portant sur des aspects particuliers de l'œuvre. Je n'en retiens que celles qui intéressent la couleur orientale : P. TOLDO, **Dell' « Espion » di Giov. Paolo Marana e delle sue attinenze con le « Lettres persanes » del Montesquieu**, *Giornale storico di letteratura italiana*, XXIX, 1897, p. 46-79 ; G. VAN ROOSBROECK, **Persian Letters before Montesquieu**, *Mod. Lang. Review*, oct. 1925, continué dans *Romanic Review*, 1932, p. 243-8 ; A. S. CRISAFULLI, **L'observateur oriental avant les Lettres persanes**, *Les Langues romanes*, mai 1954 ; R .SHACKLETON, **The Moslem Chronology of the « Lettres persanes »**, *French Studies*, Oxford, Jan. 1954 ; P. VERNIÈRE, **Montesquieu et le monde musulman**, *Actes du Congrès Montesquieu*, Bordeaux, Delmas, 1956.

Rappelons que **Vathek**, redécouvert et réédité par Mallarmé en 1876, fut écrit directement dans notre langue par l'Anglais BECKFORD et publié pour la première fois en 1786.

Si l'on ne peut se procurer l'éd. J. B. BRUNIUS contenant la préface de Mallarmé et les **Episodes** (Paris, Stock, s.d. [1948] ; quelques exemplaires encore disponibles aux éd. J. J. Pauwert), on utilisera l'éd. publiée chez José Corti en 1946.

Le livre d'André PARREAUX, **William Beckford, auteur de Vathek (1760-1844), Étude de la création littéraire**, Paris, Nizet, 1960, comporte une riche bibliographie, et traite plus spécialement des questions qui nous intéressent dans son chap. VI (« **Vathek** et le Conte oriental au XVIIIe siècle »), tandis que les chap. II et V étudient les sources orientales du récit et le situent dans la production littéraire anglaise contemporaine.

J. VOISINE.

IV. LA RÉACTION ANTI-INTELLECTUALISTE ET L'EXALTATION DE L'INDIVIDU A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

Vue d'ensemble.

En dehors des chapitres appropriés des histoires littéraires nationales (CLOUARD, LALOU, **Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures,** 2 et 3, MARTINI), on consultera avec fruit :

R.-M. ALBERES, **L'Aventure intellectuelle du XXe siècle,** nouvelle éd., Albin Michel, 1959, première partie, **La Querelle anti-intellectualiste,** qui donne une vue européenne du problème.

NIETZSCHE, Ainsi parlait Zarathoustra

a) *Traductions.* Celle d'Henri ALBERT (Mercure de France, 1898) est importante par son rôle historique ; rééditée depuis la guerre au Mercure de France (1952), au Club des libraires de France (1955), au Club du meilleur livre (avec une introduction de Jean GRENIER 1958).

Comme instrument de travail, on choisira :

— Soit la traduction de Maurice BETZ, Gallimard, 1936 ; rééditée en 1950, 1955, 1958.

— Soit la traduction de Geneviève BIANQUIS : collection bilingue des classiques étrangers, Aubier, 1946. Gallimard, 1950 ;

— Soit la traduction de Marthe ROBERT, Club français du Livre, 1958.

L'édition bilingue est évidemment préférable pour les germanistes, même peu avancés.

b) *Etudes.* En dehors d'ouvrages introductifs comme ceux d'Henri LEFEBVRE (**Nietzsche,** E.S.I., 1939) ou d'André CRESSON (**Nietzsche, sa vie, son œuvre,** P.U.F., 3e éd., 1953), l'étude française la plus approfondie reste :

Charles ANDLER, **Nietzsche, sa vie et sa pensée.** Cf. en particulier les tomes III et VI.

L'ouvrage de Karl JASPERS, **Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens** (1936) a été traduit en français (Gallimard, 1950) avec une préface de Jean WAHL.

Geneviève BIANQUIS : **Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française,** Alcan, 1929.

A compléter par Claude DIGEON, **La Crise allemande de la pensée française,** P.U.F., 1959 ;
et par **Nietzsche devant ses contemporains,** textes recueillis et publiés par Geneviève BIANQUIS, Monaco, Ed. du Rocher, 1959.

BARRÈS, Le Culte du Moi

a) *Textes.* Editions originales des trois livres en 1888, 1889 et 1891. Utiliser l'édition définitive, augmentée par BARRÈS en 1892 d'un *Examen des trois volumes* (Plon éd.).

b) *Vues d'ensemble* :

Pierre MOREAU, **Maurice Barrès,** Ed. du Sagittaire, 1946.

Jean-Marie DOMENACH, **Barrès par lui-même,** Seuil, 1954.

c) *Etudes spécialisées* :

Ida-Marie FRANDON, **L'Orient de Maurice Barrès,** Genève, Droz, 1952.

Henri MONDOR, **Barrès avant le quartier Latin,** Ventadour, 1956.

Jacques VIER, **Barrès et « le Culte du Moi »,** Lettres modernes, 1958.

GIDE, Les Nourritures terrestres

a) *Textes.* Edition originale : Mercure de France, 1897. Depuis 1917, édité par Gallimard.

b) *Vues d'ensemble :*

Jean HYTIER, **André Gide,** Alger, Charlot, 1936 ; réédité par Charlot à Paris, 1946.

R.-M. ALBERES, **L'Odyssée d'André Gide,** La Nouvelle Edition, 1951.

Germaine BREE, **André Gide, l'insaisissable Protée,** Belles-Lettres, 1953.

c) *Numéros spéciaux.*

Hommage à André Gide, *N.R.F.*, novembre 1951.

André Gide, *Yale French Studies*, 7, 1951.

d) *Etudes spécialisées :*

Yvonne DAVET, **Autour des « Nourritures terrestres », histoire d'un livre,** Gallimard, 1948.

Renée LANG, **André Gide et Nietzsche : étude chronologique,** *Romanic Review*, New York, 34, 1943.

Renée LANG, **André Gide et la pensée allemande,** Egloff, 1949.

Jean DELAY, **La Jeunesse d'André Gide,** t. I, Gallimard, 1956 ; t. II, Gallimard, 1957.

N. B. — Sauf indication contraire, tous les ouvrages cités sont publiés à Paris. On n'a pas mentionné les titres d'autres œuvres des trois auteurs ; mais il va de soi que leur connaissance constitue la meilleure des bibliographies.

Marius-François GUYARD.